821(71)ENG
A 91

COMUNICARE ◖ MEDIA

Margaret Atwood

NEGOCIEREA CU MOARTEA

un scriitor despre scriitură

tehnici creative

t...
TRITONIC

NEGOCIEREA CU MOARTEA
Un scriitor despre scriitură

Margaret Atwood
Negociating with the Dead – A Writer on Writing
Copyright © O. W. Toad Ltd. 2002
Copyright © TRITONIC pentru prezenta ediție în limba română.
BUCUREȘTI / ROMÂNIA 2007
e-mail: editura@tritonic.ro
tel./fax.: +40.21.242.73.77
First published 2002
by The Press Syndicate of the
University of Cambridge

www.jurnalism.ro
www.tritonic.ro

Colecția: COMUNICARE/MEDIA
Coordonator: BOGDAN HRIB

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ATWOOD, MARGARET
Negocierea cu moartea: un scriitor despre scriitură / Margaret Atwood. - trad. Gianina Chirazi. - București : Tritonic, 2007
Bibliogr.
ISBN 978-973-733-178-1

I. Chirazi, Gianina (trad.)

821.111(71)-4=135.1

Redactor: MIREILLE RĂDOI
Coperta: ALEXANDRA BARDAN
Ilustrația copertei: © Marianne Venegoni | Dreamstime.com
Tehnoredactor: OFELIA COȘMAN

Comanda nr. T 294 / februarie 2007
Bun de tipar: februarie 2007

Tipărit în România

Margaret Atwood

NEGOCIEREA CU MOARTEA
Un scriitor despre scriitură

Traducere de GIANINA CHIRAZI

TRITONIC
București

Care este rolul unui scriitor? De profet? De înalt preot al artei? De bufon la Curte? Sau de martor al lumii reale? Raportându-ne la copilăria ei și la cariera de scriitoare, Margaret Atwood analizează metaforele pe care scriitorii de ficțiune și poeții le folosesc să-și explice — sau să-și scuze! — activitățile, analizează rolurile pe care aceștia aleg să le joace și costumațiile pe care le poartă. În capitolul final acceptă provocarea anunțată de titlul cărții: după ce criterii un scriitor trebuie declarat drept „talentat", care a primit această etichetă și care sunt termenii care definesc talentul?

Referințele lui Margaret Atwood la alți scriitori, contemporani sau care nu mai sunt, includ anecdote din propria experiență de scriitoare, acumulată în Canada și nu numai. Acuitatea sentimentelor sale este accentuată de rigurozitatea obiectivului, de plăcerea scrisului și de un puternic sentiment de familiaritate cu miturile și tradițiile literaturii occidentale.

Ciclul de prelegeri Empson

Ciclul de prelegeri Empson, denumit după numele marelui învățat și critic literar William Empson (1906-84), a fost inițiat de Universitatea Cambridge ca o serie de conferințe pe probleme literare și culturale. Finanțat de Facultatea de Engleză și Editura Universității Cambridge, seria oferă un spațiu pentru dezbaterile scriitorilor și literaților de renume internațional, destinate analizei unor teme de factură literar-culturală într-o manieră accesibilă.

„În timp ce toți stăteau așezați la masă, unul dintre oaspeți a propus ca fiecare să spună o poveste. Atunci mirele a rugat-o pe mireasă: Vino, draga mea, și spune o poveste, dacă știi. Spune-ne și nouă, așa cum au făcut și ceilalți. Aceasta spuse: O să vă povestesc un vis".

În colecția Fraților Grimm[1], *The Robber Bridegroom*

Dar sunt silit poveștile a le spune
Aidoma pe toate, rele-bune,
Căci altfel le-aș preface-n mare parte.
Cui nu-i plac, să treacă mai departe,
Să-ntoarcă fila și s-aleagă alta...

Geoffrey Chaucer, *The Cantebury Tales*[2]

Imaginându-și el a urcat
pe o altă planetă, de unde
putea privi mai bine
cu o cameră acest pământ —
este scopul final, și fiecare inspirație ticăie,
este o conversație, este un artificiu, este fără urme — și aceasta,
aceasta ar vrea să o scrie într-o carte!

A.M. Klein, *Portrait of the Poet as Landscape*[3]

Pentru ceilalți

CUPRINS

Introducere: În labirint 9

Prolog 17

1 Orientarea: Cine crezi că ești?
Ce este un „scriitor" și cum am devenit unul dintre ei? 19

2 Duplicitatea: Mâna Jekyll, mâna Hyde și Dublul cel Alunecos
De ce sunt întotdeauna doi? 41

3 Dedicația: Marele Zeu Creion
Apollo *vs.* Mamona: cărui altar ar trebui să se închine scriitorul? 61

4 Ispita: Prospero, Vrăjitorul din Oz, Mefisto & Co.
Cine flutură bagheta, trage sforile sau semnează cartea Diavolului? 87

5 Comuniunea: Nimeni către Nimeni
Eternul triunghi: scriitorul, cititorul și cartea ca mesager 113

6 Coborârea: Negocierea cu moartea
Cine călătorește în Lumea de Dincolo și de ce? 135

Note 157

Bibliografie 167

Mulțumiri 174

INTRODUCERE
ÎN LABIRINT

Actul de a numi este cea mai măreață și solemnă consolare a omenirii.

Elias Canetti, *The Agony of Flies*[1]

Nu știu încă ce îndeamnă mintea cuiva să părăsească lumea concretă și să-și petreacă viața descriind persoane ce nu există. Dacă este un joc al copilăriei, o extensie a credinței — ceva ce este adesea asumat de oameni care scriu despre actul scrierii — cum s-ar justifica dorința crescândă de a face acest lucru, doar atât, numai atât, și proiectat la fel de rațional precum mersul cu bicicleta prin Alpi?

Mavis Gallant, *Selected Stories*[2]

Ești într-o cavernă, în adâncul cavernei, într-o solitudine aproape absolută și descoperi că numai scrisul te poate salva. Să nu ai nici un subiect pentru a concepe o carte, să nu ai nici cea mai vagă idee despre o carte înseamnă să te găsești pe tine însuți, încă o dată, înaintea cărții. O vastă pustietate. O posibilă carte. Înaintea nimicului. Înaintea a ceva precum viața, scrisul însuși, ceva teribil, teribil până la copleșeală.

Marguerite Duras, *Writing*[3]

În perioada în care am urmat cursul de literatură engleză, la începutul anilor '60, am avut de citit un text de critică literară intitulat *Seven Types of Ambiguity* (1930). Este remarcabil că această carte a fost scrisă de William Empson la vârsta de 23 ani. De asemenea, trebuie menționat faptul că, în perioada elaborării acestui text, Empson a fost exmatriculat de la Universitatea Cambridge, deoarece i s-au descoperit contraceptive în cameră.

Această secvență devine oportună în privința canoanelor sociale, nu atât de evidente precum mușteleîn chihlimbar, ci mai degrabă ca șoarecii în melasă: cu siguranță astăzi ar fi fost

exmatriculat dacă nu ar fi avut contraceptive asupra sa. William Empson în vârstă de 23 de ani apare, mai degrabă, ca un tânăr înțelept și energic, care nu a cedat în fața descurajărilor, așa încât m-a încântat solicitarea Universității Cambridge în anul 2000 de a susține seria celor șase Prelegeri dedicate lui Empson în fața unei audiențe compusă nu doar din școlari și studenți, dar și dintr-un public mixt.

Asemenea inițiative par întotdeauna atât de facile și de plăcute după 2 ani — dar cu cât se apropia momentul în care lucrările trebuiau predate, cu atât mai mult entuziasmul scădea.

În linii generale, subiectul propus se referea, mai mult sau mai puțin, la *Actul Scrierii* sau la *A Fi Scriitor* și, de ce, din moment ce fac acest lucru, fiind, la rândul meu, un scriitor, consider că aș avea ceva de spus. Asta mă întrebam și eu; am urmărit o schemă complexă prin care am supus analizei diverse imagini proprii — descrieri ale profesiei — pe care scriitorii și le-au construit de-a lungul anilor. Am procedat de așa manieră încât să nu fie prea tehnic și cu minime referințe obscure, fără a accentua „nota personală", precum în scrierile lui Henry James, ci pentru a evidenția acest domeniu într-un mod original și vizibil.

Pe parcurs, primele mele grandioase, dar întunecate viziuni s-au dispersat, descoperind un terifiant vid. Este foarte probabil să te imaginezi într-o bibliotecă în postura de tânăr scriitor și să te întrebi, în timp ce privești miile de cărți, dacă ai ceva de valoare de adăugat.

Cu cât mă gândeam mai mult la acest lucru, cu atât mă simțeam mai rău. Scriitura în sine este un act destul de dificil, însă să scrii despre actul însuși este, cu siguranță, cel mai dificil act de ficțiune — în principal, acela că inventezi fapte, motiv pentru care trebuie să respecți, în mod riguros, standardele verosimilității. Poate că audiența, cititorii — presupunând că există — doresc teorii literare sau planuri abstracte, declarații, manifeste, însă tu descoperi acest spațiu gol. Sau cel puțin așa mi s-a întâmplat mie. Și după aceea?

Voi trece, în grabă, peste însemnări, adăugând doar că m-am trezit la termenul-limită și că — o foarte mare problemă — eram în Madrid, unde m-aș fi așteptat să găsesc o serie de cărți

la secțiunea în limba engleză (inclusiv — într-o mică măsură — unele proprii). În pofida acestor obstacole, prelegerile au fost adunate și apoi distribuite. Fragmentele în care gândurile profunde și rezultatele muncii de zeci de ani ale unui bursier harnic au fost înlocuite cu bandă lipicioasă nu se mai observă.

Această carte a fost realizată din astfel de prelegeri. Este vorba despre actul scrierii, dar nu despre modalitățile în sine de a scrie; nici despre propriile scrieri; nici despre scrierile unei anumite persoane, de o anumită vârstă, dintr-o anume țară. Cu alte cuvinte? Să spunem că este vorba, de fapt, de postura în care se află scriitorul; sau scriitoarea, care este totuși diferită. Este oarecum cartea unei persoane care a săpat în mina cuvintelor timp de, să zicem, 40 de ani — ca o coincidență, similar cu perioada mea de activitate — cum îi poate apărea acesteia, dintr-o dată, după ce s-a trezit în mijlocul nopții și s-a întrebat ce a făcut în tot acest timp.

Ce a determinat-o, de ce și pentru cine? Și ce reprezintă, totuși, actul scrierii, ca activitate umană sau ca vocație, ca profesie sau ca muncă de rob sau poate ca artă și de ce atâția oameni depun eforturi să îl realizeze? Prin ce diferă — de exemplu — de pictură, muzică, dans sau teatru? Cum îl percep oamenii care îl execută și care este relația acestora cu el? Care sunt viziunile lor cu privire la starea de bine? S-au schimbat termenii care definesc cuvântul scriitor, așa cum este explicat de ei înșiși, de-a lungul anilor? Și ce spunem, de fapt, când pronunțăm cuvântul scriitor? La ce fel de ființă ne gândim? Este scriitorul un legiuitor nerecunoscut al lumii[4], așa cum s-a proclamat Shelley, sau este o epavă plângătoare, iubită de biografii contemporani?

Poate că am avut intenția de a trage un semnal de alarmă în privința tânărului nebănuit. Probabil am ales acest subiect, nu atât pentru că eram nerăbdătoare în legătură cu anumite lucruri la sfârșitul carierei mele de scriitoare, cât pentru faptul că mulți oameni — judecând după întrebările adresate — își mențin propria anxietate. Poate că am ajuns la vârsta la care cei care au trecut de câteva ori prin experiențe pozitive și negative, consideră că experiența lor poate fi relevantă pentru ceilalți. Poate ar trebui să spun: *Privește în urma ta. Nu ești*

singur. Nu permite să fii hărțuit. Ferește-te de șerpi. Ai grijă la Spiritul Timpului, care nu îți este întotdeauna prieten. Keats nu a fost omorât de o diatribă. Urcă din nou pe calul care te-a aruncat. Un sfat pentru pelerinii inocenți, suficient de valoros, fără îndoială, dar cu siguranță inutil: pericolele se înmulțesc cu fiecare oră, nu intra în același râu de două ori, vastele spații goale ale paginii albe se înspăimântă și fiecare pășește în labirint, orbecăind prin întuneric.

Voi începe prin clasica negare. Sunt un scriitor și un cititor, despre asta este vorba. Nu sunt un cărturar sau un teoretician literat, iar asemenea noțiuni, care hoinăresc prin această carte, au ajuns aici prin clasice metode scriitoricești: însușirea unor fragmente de valoare, cu care se compun apoi structuri ale propriei locații dezordonate.

Într-o nuvelă a lui James Reaney, naratorul își privește sora, care vorbește cu păsările în timp ce le hrănește, schițându-le în aer fiecare literă. El spune: „Adesea m-am întrebat cui îi scria, acolo pe cer"[5]. Un alt narator din nuvela „Reflecțiile unei maimuțe prizoniere", scrisă de Ian McEwan, observă scriitorul în timpul actului scrierii. El se referă nu la un potențial cititor, ci la un potențial motiv, deși ajunge la o concluzie nu prea încurajatoare: „Nu este arta doar o dorință de a părea ocupat?" cugetă el. „Nu reprezintă doar teama de liniște, de plictiseală, pe care zgomotul reiterativ al tastaturii scriitorului a fost suficient să le domolească?"[6]

„Mă întreb de unde provine totul?" a întrebat Reena, o femeie în vârstă de 34 de ani, care a început să scrie de la vârsta de 6 ani renunțând la tot, dar care se gândește că abia acum este pregătită să înceapă.[7]

Adesea următoarele trei întrebări sunt adresate scriitorilor, atât de cititori, cât și de ei înșiși: *Cui îi scrii? De ce? De unde vine totul?*

În timp ce scriu aceste pagini, am început să redactez o listă cu răspunsuri la una din aceste întrebări — motivul. Unele răspunsuri pot părea argumentate în raport cu altele, dar toate sunt valide, întrucât nimic nu poate bloca un scriitor să fie propulsat de câteva dintre acestea sau chiar de toate. Răs-

punsurile sunt compuse din cuvintele scriitorului — recuperate din surse ambigue, precum interviuri și autobiografii din jurnale, dar și înregistrări în direct ale unor conversații neoficiale înainte de a fi transpuse în mod oficial; dar și din mărturiile unor autori de ficțiune — toate oferite, desigur, de scriitori —, deși acestea sunt uneori deghizate în scrieri de ficțiune, precum picturile, compozițiile sau alte opere populare. Iată lista:

A înregistra realitatea așa cum este. A fixa trecutul înainte ca acesta să fie uitat. A săpa adânc în trecut *pentru că* deja a fost uitat. Să-mi satisfac dorința de răzbunare. Deoarece am știut că trebuie să continui să scriu sau, în caz contrar, aș fi murit. Deoarece a scrie presupune a-ți asuma riscuri și doar așa vom ști că existăm. A face din haos ordine. Să încânți și să instruiești (rareori întâlnit la începutul secolului al XX-lea și nu în această formă). Să fiu mulțumită. Să mă exprim. Să mă exprim, în mod minunat. Să creezi o piesă perfectă de artă. Să recompensezi măiestria și să pedepsești vinovăția; sau — pledoaria Marchizului de Sade, folosită de satirici — invers. Să redai Natura. Să prezinți cititorul. Să pictezi un tablou al societății și slăbiciunile acesteia. Să descoperi inexpresivitatea vieții maselor. Să numești ceea ce n-a fost numit până acum. Să aperi spiritul uman, integritatea și onoarea umană. Să produc bani pentru ca să aibă încălțăminte copiii mei. Să produc bani ca să-i pot disprețui pe cei care m-au desconsiderat. Să arăți care sunt bastarzii. Pentru că a crea este uman. Pentru că a crea este divin. Pentru că detest ideea unui serviciu. Să spui un cuvânt nou. Să faci un lucru nou. Să creezi o cunoaștere sau o conștiință națională. Să-mi justific eșecurile din liceu. Să-mi justific opiniile privind propria existență și viața însăși, deoarece nu aș fi fost un „scriitor", dacă nu aș fi avut câteva opere. Să mă prezint într-o manieră mult mai interesantă decât sunt în realitate. Să atrag iubirea unei femei frumoase. Să atrag iubirea oricărei femei. Să atrag iubirea unui bărbat. Să rectific imperfecțiunile unei copilării nefericite. Să-mi contrazic părinții. Să rescriu o poveste fascinantă. Să amuz și să încânt cititorul. Să mă amuz și să mă încânt. Să treacă timpul, deși timpul trece oricum. Grafomanie. Logoree obligatorie. Deoarece am fost controlat de forțe exterioare. Deoarece am fost posedat.

Deoarece un înger mi-a cerut-o. Deoarece am avut parte de Muză. Deoarece am rămas însărcinată cu o Muză și a trebuit să dau viață unei cărți. Deoarece am avut lângă mine cărți în loc de copii. Să servesc Arta. Să servesc Subconștientul Colectiv. Să servesc Istoria. Să justific căile Domnului către om. Să-mi asum un comportament antisocial, pentru care am fost pedepsită în viața reală. Să deprind o meserie ca să pot crea texte. Să subminezi instituția. Să demonstrezi că orice ar fi, este corect. Să experimentezi noi forme de percepție. Să creezi un spațiu în care cititorul să se recreeze și să se amuze (tradus dintr-o jurnal ceh). Deoarece povestea m-a capturat. Să cauți să înțelegi cititorul și pe tine. Să faci față depresiei. Pentru copiii mei. Să-mi fac un nume care să rămână după moarte. Să apăr un grup minoritar sau o clasă oprimată. Să vorbesc în numele celor care nu o pot face. Să demasc delictele îngrozitoare și atrocitățile. Să înregistrez anii pe care i-am trăit. Să produc dovezi pentru evenimentele terifiante, cărora le-am supraviețuit. Să vorbesc despre moarte. Să sărbătoresc viața în toată complexitatea sa. Să preaslăvesc universul. Să creez speranța și mântuirea. Să înapoiez ceea ce mi s-a oferit.

În mod evident, orice cercetare în legătură cu monitorizarea unor motive comune se va dovedi un eșec: *sine qua non*, nucleul esențial, fără de care scrisul nu ar exista, nu va fi descoperit acolo. Mavis Gallant începe Prefața la *Poveștile alese* cu o succintă și complexă listă a motivelor scriitorilor, de la Samuel Beckett, care a spus că scrisul a fost lucrul la care s-a priceput cel mai bine, și încheind cu poetul polonez Aleksander Wat, care a afirmat că este precum în povestea cămilei și a beduinului: în cele din urmă, cămila preia controlul. „Așa e și viața unui scriitor", a comentat ea, „o cămilă încăpățânată".[8]

Eșecul legat de motivele pentru care scriitorii încep să scriu m-a orientat spre o nouă abordare: în loc să mai chestionez scriitorii în privința motivelor, i-am întrebat ce sentimente au. Concret, am chestionat romancierii în legătură cu sentimentele pe care le au atunci când încep să pășească în viața unui roman.

Nici unul nu s-a arătat interesat de sensul expresiei „în interiorul" unui roman. Unul a spus că se aseamănă cu o călă-

torie printr-un labirint, fără a cunoaște ce monștri poți întâlni; altul a făcut o comparație cu orbecăiala printr-un tunel; un alt scriitor a introdus în comparație o peșteră — din care poți vedea, prin întuneric, o luminiță. Alt scriitor a spus că e ca și cum ai fi sub apă, într-un lac sau într-un ocean. Altul a afirmat că e ca și cum ai fi într-o cameră întunecată, în care îți cauți drumul spre ieșire: a trebuit să rearanjeze mobila pe întuneric și, când totul a fost aranjat, a apărut lumina. Un altul a spus că se aseamănă cu traversatul unui râu, dis de dimineață sau la apusul soarelui; altul a apreciat că e ca și cum ai fi într-o cameră goală, care este plină totuși de cuvinte nespuse, într-un fel de șoaptă; altul a spus că se aseamănă cu lupta cu o ființă sau cu o entitate nevăzută; altul a zis că e ca și cum ai sta într-un teatru gol înainte ca piesa sau filmul să înceapă, așteptând ca personajele să apară.

Dante începe *Divina Comedie* — care este atât un poem, cât și un document al compoziției acestui poem — prin a se prezenta, în timpul nopții, dezorientat prin pădure, căutând drumul spre ieșire în timp ce soarele se ridica pe cer. Virginia Woolf a afirmat că scrierea unui roman se aseamănă cu o plimbare printr-o cameră întunecată, având asupra ta o lanternă care luminează lucrurile existente în acea încăpere. Margaret Laurence și alții o aseamănă cu lupta lui Iacob cu îngerul în timpul nopții — un act în care ofensa, reputația și binecuvântarea coexistă.

Obstacolul, obscuritatea, deșertăciunea, dezorientarea, declinul, camuflajul, adesea combinate cu o luptă sau cu o traiectorie sau cu o călătorie — incapacitatea de a vedea direcția cuiva, dar având sentimentul că a existat o direcție, atunci demersul de a merge mai departe va genera probabil condițiile producerii unei viziuni — acestea sunt elementele comune care sunt întâlnite în descrierile actului scrierii. Îmi aduce aminte de vorbele unui student la medicină, de acum 40 de ani, referitoare la interiorul corpului uman: „Este întuneric acolo".

Din acest motiv, probabil, scrisul are de-a face cu întunericul și cu dorința sau, poate cu dorința nestăpânită, de a pătrunde și, cu puțin noroc, de a face lumină, și de a reuși să scoți ceva la lumină. Această carte este despre un fel de obscuritate și despre un fel de dorință.

PROLOG

Această carte a apărut sub forma unei serii de șase prelegeri, pentru o audiență mixtă: tineri și adulți, bărbați și femei, specialiști în literatură și studenți, cititori în general și — în special — pentru scriitorii debutanți sau pentru cei mai tineri decât mine. În procesul de convertire a cuvintelor orale în cuvinte scrise am încercat să reținț tonul colocvial, deși trebuie să recunosc că am înlăturat unele glume din limbajul argotic. Cei care vor citi această carte își vor da seama că unele materiale și pasaje au fost modificate și — sper — clarificate. Selectarea citatelor este, totuși, un demers personal și, în pofida eforturilor de ordonare, nu s-a putut face mare lucru. Extravaganța gustului și a rațiunii îmi aparțin.

Cartea și-a moștenit forma de la precursori; de aceea, organizarea capitolelor nu este riguros consecventă. Primul capitol nu are o finalitate care să fie continuată de următorul, deși este reluat un set de teme comune referitoare la scriitor, mediul acestuia și vocația sa.

Primul capitol este predominant autobiografic și indică, de asemenea, o serie de referințe personale: acești doi indici sunt combinați, întrucât scriitorii urmăresc să-și însușească termenii discursului chiar de la începutul vieții de cititor și scriitor. Al doilea capitol tratează dubla conștiință a scriitorului post-romantic: presupunând că încă trăim în umbra Mișcării Romantice sau în fragmente ale acestei umbre. Al treilea capitol are în vedere conflictul dintre zeii artei și cei ai comerțului, pe care fiecare scriitor care se consideră un artist, încă îl simte; al patrulea capitol abordează scriitorul din postura de iluzionist, meșteșugar și participant la puterea socială și politică. Cel de-al cincilea capitol cercetează eternul triunghi: scriitor, carte și cititor. Iar al șaselea capitol, și ultimul, se referă la călătoria narativă și la căile sale obscure și sinuoase.

Pe scurt, această carte abordează o serie de conflicte care apar în activitatea scriitorilor, atât la cei pe care i-am cunoscut personal, cât și la cei pe care i-am cunoscut prin intermediul operelor lor. În spațiul dintre o rocă și suprafața dură pe care este așezată se împlinește actul scrierii, unele dintre scrieri reprezentând rocile, iar altele acea suprafața dură.

Aș dori să le mulțumesc gazdelor mele generoase, doamnei Gillian Beer și soțului ei, dr. John Beer, care mi-au făcut atât de plăcută șederea la Cambridge; de asemenea, lui Claire Daunton, care m-a avut în grijă. Dr. Sally Bushell m-a ghidat, iar profesorul Ian Donaldson de la Departamentul de Limba engleză și soția sa, Grazia Gunn, mi-au oferit o seară călduroasă și veselă. Dr. Germaine Greer trebuie să-i mulțumesc în general, dar și pentru curajul și umorul de care a dat dovadă; și, de asemenea, lui Xandra Bingley.

La Editura Universității Cambridge, Sarah Stanton a fost editorul care mi-a stat alături, împreună cu Margaret Berrill, în calitate de copy-editor și Valerie Elliston, ca antologator. Andrew Brown este directorul academic al editurii.

Mulțumiri, de asemenea, lui Vivienne Schuster, agentul meu de la Curtis Brown din Londra și lui Euan Thorneycroft; și celorlalți agenți, Phoebe Larmore și Diana MacKay care, deși nu au fost implicați direct în realizarea acestei cărți, m-au îndrumat permanent. Totodată, trebuie să aduc mulțumiri lui Sarah Cooper și lui Jennifer Osti, asistentele mele, lui Sarah Webster, care m-a sprijinit cu partea de cercetare și adnotările. Edna Slater mi-a atras atenția cu un articol din 1948, scris de Earle Birney, citat în primul capitol; trebuie să-i mulțumesc și Marthei Butterfield pentru cunoștința sa, Brown Owl, pe care-l veți întâlni în capitolul 5.

Și, în final, mulțumesc familiei mele — copiilor mei, Matt și Grae, care au avut înțelegere pentru mama lor vitregă de-a lungul anilor; fiicei mele Jess Gibson, o cititoare avidă, întotdeauna pregătită să se avânte într-un nou și periculos text; și lui Graeme Gibson, care mi-a fost aproape și m-a susținut pe parcursul anilor.

Le mulțumesc, de asemenea, profesorilor mei, inclusiv celor care m-au învățat din greșeală, așa cum se întâmplă întotdeauna.

1

ORIENTAREA:
Cine crezi că ești?
Ce este un „scriitor" și cum am devenit unul dintre ei?

...o colonie nu are energia spirituală care să-i permită să depășească rutina, și... nu are această energie, întrucât îi lipsește credința în ea însăși... Nu s-a așezat în prezent, nici în trecut sau în viitor, ci undeva dincolo de granițele ei, dincolo de propriile posibilități. O artă de valoare este adoptată de artiști și de audiență prin punerea în comun a unui interes particular și pasional într-o formă de viață care există în țara în care aceștia trăiesc.

E.K. Brown, „The Problem of a Canadian Literature" (1943)[1]

... dacă organizezi un concurs de poezie, oferind un premiu substanțial ca să atragi 500 de poeți... vei avea sentimentul că reunindu-i, ești prezent la o întâlnire tipic canadiană. Când vei termina de citit cele 500 de poeme vei descoperi că aproximativ trei persoane s-au apropiat de ceea ce înseamnă, într-adevăr, să scrii poezie în mod profesional... După aceștia, vei mai descoperi încă 200 de persoane incapabile să creeze o metaforă și încă vreo 300 de amatori... Analizându-le, vei descoperi în această masă vreo trei-patru poeme strălucite, geniale și înfiorătoare, întrucât sunt create de niște genii... O analiză a operelor unui număr de 500 de poeți canadieni mă întristează, deoarece reprezintă rădăcinile poetului, a cititorului poeziei și media sensibilității cetățeanului în această țară și acesta nu prea este un literat, chiar deloc.

James Reaney, „The Canadian Poet's Predicament" (1957)[2]

Poetul canadian are la dispoziție toate modelele limbii sale (fără a menționa alte limbi), dar îi lipsește conștiința morții cu care el este în competiție.

Milton Wilson, „Other Canadians and After" (1958)[3]

... se pare că a trebuit să fiu scriitor și cititor, în același timp. Am cumpărat un caiet de notițe și am încercat să scriu — am scris pagini care s-au desprins autoritar și care apoi s-au uscat, încât am fost nevoit să le rup și să le fac cocoloș, drept pedeapsă, și să le arunc în coșul de gunoi. Am procedat în acest mod, în repetate rânduri, până am epuizat caietul de notițe. Apoi am mai cumpărat unul și am reînceput întreg procesul. Același ciclu — excitant și deznădăjduitor.

Alice Munro, „Cortes Island" (1999)[4]

Scriitura, scriitorul, viața scriiturii — dacă ultimul nu reprezintă un oximoron. Nu seamănă acest subiect cu Hidra cea cu mai multe capete, întrucât alte două subtexte cresc imediat ce distrugi unul? Ori seamănă mai mult cu îngerul necunoscut al lui Iacob, cu care trebuie să te lupți până acesta te binecuvântează? Sau cu bacteria Proteus, care trebuie înțeleasă prin schimbările sale? Dificil de știut. De unde să începi? De la finalul numit Scriere sau de la sfârșitul numit Scriitor? Cu un gerunziu sau cu un substantiv, activitatea sau cel care o execută? Și unde anume se oprește una și unde începe cealaltă?

În romanul *Femeia nisipurilor*[5], scrisă de japonezul Kobo Abé, un anume Nikki este prins într-o capcană, împotriva voinței sale, într-o carieră de nisip, împreună cu o femeie, astfel că este forțat să înlăture cu o lopată nisipul ce cade peste ei. În acest calvar scrisul este pentru el singura modalitate de a-și oferi un confort în această situație dificilă, fără ieșire. „De ce nu a fost capabil să observe lucrurile într-o manieră impersonală? Dacă și când ar putea reveni, în mod sigur, dacă merită într-adevăr să trăiască această experiență".

Apoi, o a doua voce apare în mintea lui, cu care începe un dialog.

„— Uite, Nikki", îi spune vocea. „În sfârșit te-ai decis să scrii ceva. Într-adevăr experiența te-a determinat..."

„— Mulțumesc. De fapt, mă gândesc la ceea ce ar putea fi un titlu".

Vezi tu, Nikki a intrat deja în rolul unui scriitor — el recunoaște importanța *unui titlu*. Mai departe, el va cugeta la designul cărții. Cea de-a doua voce l-a asigurat din nou: „Nu

trebuie să te gândești la scriitori ca la ceva special. Dacă scrii, ești scriitor, nu-i așa?"

„Aparent nu", a spus Nikki. „Afirmând că vrei să devii scriitor este o dovadă de egoism; vrei să distingi între tine însuți și o marionetă, făcându-te pe tine însuți un păpușar".

Vocea a apreciat că acest punct de vedere este prea radical. „...în mod sigur ești capabil să distingi... între a fi scriitor și actul scrierii".

„Ah. Vezi!" a spus Nikki. „Chiar acesta este motivul pentru care am vrut să devin scriitor. Dacă n-aș fi fost scriitor, nu ar fi existat nevoia de a scrie!"

Scrisul — așezarea unor cuvinte pe hârtie — constituie o activitate obișnuită și, potrivit vocii lui Nikki, nu există nimic misterios în acest demers. Orice literat poate construi semne pe o suprafață plată. *A fi scriitor*, totuși, implică un rol recunoscut în plan social și o oarecare responsabilitate privind semnificația. Motivul pentru care Nikki vrea să scrie este acela că-și dorește un status — el vrea să devină o personalitate în societate. Dar cât de fericit era scriitorul la început prin prisma activității însăși — descoperirea pieselor pe coala albă de hârtie — fără a întâlni încă recunoașterea socială. Nu este întotdeauna un rol strălucitor sau norocos, pe care ți-l asumi și vine cu un preț; de aceea, ca multe alte roluri, împrumută un fel de putere celor care îmbracă acest costum.

Dar costumele diferă. Fiecare copil se naște din părinți diferiți, învață o anumită limbă și trăiește într-o altă zonă și într-un climat politic particular, având o percepție diferită asupra propriei copilării — fie că trebuie să fie văzuți, fie auziți, fie că trebuie să se roage zilnic pentru a nu-și pierde părerea bună despre ei, și tot așa. Nici un scriitor nu iese din copilărie virgin, fără a fi influențat de părerile altor oameni cu privire la scriitori. Fiecare dintre noi se lovește de prejudecăți în legătură cu ce suntem și cu ceea ce ar trebui să fim, în legătură cu ce înseamnă o scriere de valoare și ce funcții sociale îndeplinește sau ar trebui să îndeplinească o scriere. Fiecare dintre noi are propriile idei în legătură cu ceea ce scriem în raport cu aceste prejudecăți. Dacă nu încercăm să ne conformăm acestor prejudecăți, dacă ne împotrivim sau găsim altele

pe care le folosim pentru a ne justifica, acestea vor afecta viețile noastre de scriitori.

Eu însumi am crescut într-o societate care, la prima vedere, părea a fi lipsită de astfel de prejudecăți. În mod sigur, actul scrierii și arta nu reprezentau subiecte primordiale în conversația cotidiană din Canada în momentul în care m-am născut — anul 1939, la două luni și jumătate de la declanșarea celui de-al Doilea Război Mondial. Oamenii aveau alte preocupări în plan mental și, chiar dacă n-ar fi avut, nu s-ar fi gândit la scriitori. Într-un articol intitulat „Canadienii pot citi, dar fac acest lucru?", publicat într-o revistă nouă ani mai târziu, poetul Earle Birney a afirmat că majoritatea canadienilor au numai trei cărți voluminoase în casă: Biblia, operele lui Shakespeare și *Testamentul lui Omar Khayyam*, tradus de Edward Fitzgerald.

Părinții mei s-au născut în Noua Scoție, o provincie în care am avut sentimentul unui exil toată viața. Tatăl meu s-a născut în 1906, fiind fiul unui fermier dintr-o regiune cu păduri. Mama lui a fost profesoară și ea a fost cea care l-a încurajat pe tatăl meu să fie autodidact — prin cursuri de corespondență, întrucât în proximitate nu existau școli. Apoi el a urmat cursurile Școlii Normale, a predat la o școală gimnazială, perioadă în care a economisit bani, a primit o bursă, a lucrat într-un depozit forestier, a locuit în cort pe timpul verii, și-a gătit singur, s-a ocupat de distrugerea coloniilor de iepuri pentru un salariu de mizerie, a reușit să-și gestioneze banii, astfel încât să trimită și „acasă" pentru ca cele trei surori să urmeze cursurile liceale și a încheiat cu un doctorat în Entomologie forestieră. După cum vă dați seama, el a avut credință în propriile forțe și Henry David Thoreau a fost unul dintre scriitorii pe care el i-a admirat.

Mama tatălui meu a fost doctor la țară, genul acela de femeie care conducea o căruță și înfrunta viscolele pentru a aduce pe lume nou-născuții pe mesele din bucătărie. A fost o femeie băiețoasă, căreia i-a plăcut să călărească și să patineze, nu avea ajutor suficient pentru treburile casei și exersa la pian — a făcut multe eforturi pentru a deveni o doamnă — cu un roman ținut pe genunchi. Tatăl meu a remarcat-o în timp ce

se dădea pe o balustradă de la Școala Normală, moment în care a decis că ea este fata cu care se va căsători.

Până la nașterea mea, tatăl meu a condus o mică stație de cercetare a insectelor de pădure, situată în partea de nord din Quebec. În fiecare primăvară, părinții mei plecau din nord; în fiecare toamnă, când zăpezile se întorceau, ei reveneau în oraș — de fiecare dată în alt apartament. La vârsta de șase luni, am fost cărată într-un sac în pădure, și acest peisaj a devenit orașul meu natal.

Copilăriile scriitorilor trebuie puse în legătură cu vocația acestora, dar când privești aceste copilării, ele diferă, de fapt, foarte mult. Ce au adesea în comun sunt cărțile și singurătatea, iar copilăria mea a fost una dintre acestea. Nu existau filme sau teatre în Nord, iar radioul era un obiect destul de rar. Dar întotdeauna erau cărți. Am învățat să citesc devreme, eram o cititoare avidă și citeam absolut orice îmi cădea în mână — nimeni nu mi-a interzis niciodată să citesc. Mamei mele i-au plăcut copiii liniștiți, iar un copil care citește este foarte liniștit.

Deoarece nu mi-am cunoscut rudele, bunicii mei au fost — nici mai mult, nici mai puțin — personaje mitologice, precum bunicuța din *Scufița Roșie*, și probabil că acest fapt a avut influență asupra carierei mele de scriitoare — incapacitatea de a distinge între real și imaginar sau, mai degrabă, percepția că ceea ce noi considerăm real este, de asemenea, imaginar: fiecare viață trăită este, totodată, o viață interioară, o viață creată.

Mulți scriitori s-au despărțit definitiv de copilărie: mulți au avut povestitori ai propriilor vieți. Primul meu povestitor a fost fratele meu; la început, am fost doar ascultător, dar apoi mi s-a permis să mă alătur. Regula era să continui până în momentul în care nu mai aveam idei sau doream să redevin ascultător. Laitmotivul poveștii noastre era o cursă între animale supranaturale, ce trăiau pe o planetă îndepărtată. O persoană obișnuită își putea imagina niște iepuri, însă ale noastre erau niște animale carnivore și puteau zbura. Poveștile erau cu aventuri: războaiele, armele, dușmanii și aliații, comorile ascunse și evadările periculoase erau principalele teme.

Poveștile se derulau seara și în momentele în care ploua; în restul timpului, viața era vioaie și practică. Era prea puțin

de spus despre delictele morale și sociale — noi le-am întâlnit rareori. Eram instruiți să evităm stupiditățile banale — nu aprindeți focul în pădure, nu vă aplecați deasupra bărcii, nu înotați în timpul furtunii — lucruri de acest gen. Deoarece tatăl meu construise totul — cabana în care trăiam, mobilierul, docul pentru barcă și altele — aveam acces la ciocane, fierăstraie, freze, burghiuri și la tot felul de instrumente cu vârf ascuțit, cu care ne jucam. În sfârșit, am fost învățați să curățăm o armă (să scoți mai întâi gloanțele, să nu te uiți pe țeava armei prin partea din față) și să omorâm rapid un pește (lama de cuțit să fie înfiptă între ochii peștelui). Fandoselile și smiorcăielile nu ne erau admise; fetelor nu le erau permise într-o măsură mai mare decât băieților; plânsul nu era privit cu indulgență. Dezbaterea rațională era ușor disprețuită, precum și curiozitatea în privința oricărui lucru.

Dar în adâncul meu nu eram o raționalistă. Eram cel mai tânăr și mai plângăcios membru al familiei, adesea trimisă la culcare din cauza oboselii și, de aceea, percepută drept sensibilă și un pic bolnăvicioasă; poate pentru că m-am arătat neinteresată de lucrurile obișnuite, precum tricotatul, croitoria și hrănitul iepurilor. Eu mă percepeam drept mică și inofensivă în raport cu ceilalți. Eram un trăgător slab, de exemplu, cu un pistol de calibru 22, și nu prea pricepută să mânui o secure. Mi-a luat ceva timp să înțeleg că cel mai tânăr membru al unei familii de dragoni este, totuși, un dragon din punctul de vedere al celor care consideră dragonii periculoși.

Aveam cinci ani în 1945, când războiul s-a terminat și clovnii colorați și baloanele au reapărut. În această perioadă am început să vizitez mai multe orașe și să cunosc diverși oameni. Explozia pieței imobiliare după război era în curs și casa în care locuiam era una de tip „cutie de chibrituri". Dormitorul meu era zugrăvit în culoarea piersicii, ceea ce nu se mai întâlnise — nici un alt dormitor în care dormisem vreodată nu avusese pereții zugrăviți. Pentru prima oară am mers la școală, în lunile de iarnă. Șezutul în bancă toată ziua mă obosea și am fost trimisă, în repetate rânduri, să mă odihnesc.

Pe la vârsta de 7 ani am scris o piesă. Protagonistul era un uriaș; temele erau crima și pedeapsa; crima era inventată, așa cum îi stătea bine unui viitor romancier; pedeapsa era distru-

gerea până la moarte. Dar cine urma să joace această capodoperă? Nu puteam întruchipa toate personajele în același timp. Păpușile au fost soluția. Am construit personaje din hârtie și o scenă dintr-o cutie de carton.

Această piesă nu a înregistrat un succes răsunător. Mi-aduc aminte că fratele meu și amicii săi au urmărit-o râzând, fapt ce a reprezentat pentru mine o experiență timpurie de critică literară. Am încetat să scriu piese și am început un roman; dar niciodată nu am reușit să trec de scena deschisă, în care personajul principal — o mătușă — era trimisă cu o plută în josul râului. Poate că pretenția de a concepe o scriere de dimensiuni mai mari mă depășea. În orice caz, am încetat să scriu acel roman și am uitat totul. În schimb, m-am apucat să pictez și să desenez haine pentru doamne cu țigara în mână, care purtau rochii extravagante și tocuri foarte înalte.

La vârsta de opt ani ne-am mutat din nou, într-un alt bungalou construit după război, de această dată în apropierea centrului Toronto, în acea perioadă un oraș de provincie plicticos, cu vreo 7.000 de locuitori. Dădeam piept cu viața reală, în forme întruchipate de alte fetițe — modestie prefăcută și snobism, un stil de viață bizantin construit pe șușoteli, clevetiri vicioase și incapacitatea de a-și reține răutățile fără să le împrăștie și miorlăituri de pisică. Eram mult mai familiară cu abordarea directă a băieților: frânghia ce-ți ardea încheietura mâinii și trucul degetului amorțit îmi erau familiare — dar fetițele erau aproape o specie străină. M-au făcut foarte curioasă, și așa am rămas.

Am ajuns la sfârșitul anului 1940. Femeile, întrucât nu mai trebuia să ia parte la producția de război, au fost trimise acasă, și explozia demografică s-a declanșat (cunoscută „Baby Boom"): căsătorită și cu patru copii era imaginea desăvârșită, ideal ce s-a păstrat pentru următorii 15 ani. Canada înregistra o stagnare în plan cultural, pe care nu am putut să o depășim prin forța ideologică — au existat totuși câteva aventuriere precum Amelia Earhart, un exemplu în acest sens, câteva femei savante, femei independente și chiar cu puncte de vedere radicale, în perioada anilor '30-'40, care s-au sprijinit reciproc; cu toate acestea, viața casnică era curentul recunoscut.

Dincolo de acestea, exista un substrat al fricii: declanșarea bombei atomice, războiul rece; era important să privești lucrurile în normalitatea lor, dintr-o perspectivă obișnuită, cât mai non-comunist cu putință. Mi s-a întâmplat ca proprii părinți să fie percepuți de alții drept excentrici; probabil drept niște nebuni inofensivi, probabil atei sau lipsiți de înțelepciune în unele privințe. Am încercat să fiu ca toți ceilalți, deși nu-mi era prea clară semnificația ideii de „ceilalți".

În anul 1949 împlineam 10 ani, vârstă la care am descoperit pentru prima oară înregistrările cântecelor lui Patti Page: am început să fiu atrasă de cultura populară spre consternarea părinților mei. Era vârsta la care rosteam, cu o voce nazală, serialele melodramatice difuzate la radio, cele difuzate pe timpul nopții, precum *The Green Hornet* și *Inner Sanctum*, și reclamele revistelor ce prezentau microbi înspăimântători și îndemnau gospodarii să declanșeze un război murdăriei. Acneea, respirația neplăcută, mătreața și transpirația erau alte boli care cuprinseseră populația, iar eu eram fascinată de reclamele comicilor — povestiri ale eșecului social amortizate de un tub cu pastă de dinți sau de fabule despre Charles Atlas, ale cărui exerciții de întreținere a corpului opreau huliganii să-ți arunce cu nisip în față pe plajă.

În acea perioadă am citit operele complete ale lui Edgar Allan Poe: Poe era în librăria școlii, el nu trata problematica sexului, motiv pentru care era considerat drept o lectură potrivită pentru copii. Îmi erau interzise lucrările lui E. Nesbit, în schimb am citit tot ce am găsit din colecția de povești populare scrisă de Andrew Lang. Nu aveam nevoie de scrierile lui Nancy Drew, fata detectiv — căci reprezenta un exercițiu prea educativ pentru mine —, însă m-am îndrăgostit la vârsta de 12 ani de Sherlock Holmes, o pasiune iremediabilă, dar solidă.

În acea perioadă frecventam deja cursurile liceale, deși eram mult mai tânără. Copiilor le era permis atunci să treacă peste niște clase, dar nu puteau să absolve până la vârsta de 16 ani, așa că m-am trezit într-o clasă cu tineri mult mai mari decât mine. Ca reacție am dezvoltat anemie și niște zgomote ciudate la inimă, așa că mai mereu plecam de la cursuri să mă odihnesc. Dar anul următor fiind mai mare, toți cei cu haine de piele și

motociclete plecaseră deja, iar mie mi se administra ficat prăjit și vitamine cu fier pentru stimulare, așa că aș putea spune că lucrurile s-au mai redresat într-o anumită măsură.

Aveam 15 ani când Elvis Presley își făcea debutul: așa că am putut dansa atât vals, dar și rock-and-roll, dar lipsea tango-ul, căci nu era la modă în acea perioadă. Era epoca opiului, a filmelor vizionate în aer liber din mașină, a articolelor bine scrise de adulți despre pericolele strangulării și a indispozițiilor. Educația sexuală nu exista în școli — profesorul de sport pronunța cuvântul *sânge* chiar literă cu literă, ca fetele să nu leșine la rostirea acestuia. Fetele care rămâneau însărcinate dispăreau imediat. Fie recurgeau la metoda avortului, prin care copiii erau uciși sau rămâneau schilozi, fie aveau nunți rapide și apoi spălau scutece, fie erau ascunse prin Case pentru Femei Nemăritate, unde erau puse să curețe dușumele. Exista un destin ce trebuia evitat cu orice preț și corsetul din cauciuc la pantalonași era util în acest sens. Toată cultura părea înzestrată să încetinească excitația îngrădită cu un zid înalt de cărămidă.

Cu toate acestea, am învățat multe lucruri despre sămânța dătătoare de viață prin intermediul paginilor tipărite. Lectura mea până la vârsta de 16 ani a fost considerabilă, dar fără selecție — orice de la Jane Austen la revistele siropoase, de la romanele de ficțiune la *Moby Dick* —, dar puteau fi împărțite în trei secțiuni: cărțile din programa școlară, cărțile citite, în mod public, în afara orelor de curs — găsite în casă sau de la bibliotecă — și cărțile considerate tabu, pe care aruncam privirea pe furiș în timp ce persoana ce ne supraveghea umbla după vecinii flușturatici — așa am pus mâna pe *Forever Amber* și *The Blackboard Jungle*, ultima un imn închinat bluzelor transparente din nailon.

Cea mai scandalizantă dintre acestea a fost *Peyton Place*, cumpărată pe furiș de la magazinul din colțul străzii și citită pe acoperișul garajului, la care se ajungea cu o scară și era confortabil de plat. Personajul principal al acestei cărți voia să devină scriitoare, dar experiențele trăite au condus-o la o extremă dezgustătoare. Nu contează — în mod sigur, a avut suficient material pe care să-l folosească în scriere. Incest, boli venerice, viol, vene suferinde de varice — totul era acolo.

La școală, în schimb, planul de învățământ era stabilit de britanici, cu alte cuvinte pre-modern. Am presupus că această direcție urmărea evitarea discuțiilor deschise referitoare la sex, deși existau materiale suficiente pe această temă, atât ca teorie, cât și ca practică, ce se terminau cu un dezastru — *Romeo și Julieta, Moara de pe Floss, Tess d'Urbervilles, Primarul din Casterbridge*. Exista suficientă poezie. Metoda de predat se fixa pe texte, și numai asupra textelor. Noi învățam să memorăm aceste texte, le analizam structura și stilul, și făceam precizări pe marginea lor, dar nici unul dintre aceste texte nu era plasat într-un context istoric sau biografic. Cred că era un exces ce aparține curentului Noului Criticism, deși nimeni nu a menționat acest termen; și nimeni nu vorbea despre actul scrierii ca un proces sau ca o vocație — ca ceva real așa cum o fac, în prezent, oamenii.

În aceste condiții, cum se face că eu mi-am ales să devin scriitoare? A fost puțin probabil că voi face acest lucru, cum a fost la fel de puțin probabil și să aleg, așa cum tu ai putea alege să devii avocat sau stomatolog. S-a întâmplat, pur și simplu, în 1956, în timp ce traversam terenul de fotbal în drumul de la școală spre casă. Am scris un poem în minte și apoi l-am notat și, după aceea, să scriu a devenit singurul lucru pe care mi l-am dorit. Nu am realizat că acest poem nu era bine scris și, chiar dacă aș fi știut, nu m-ar fi interesat. Nu a fost un rezultat, căci experiența m-a copleșit: a fost ca un șoc electric. Tranziția spre devenirea mea ca scriitor a fost instantanee, precum transformarea unui funcționar de bancă docil într-un monstru veninos dintr-un „mare" film. Oricine poate crede că am fost expusă la un soi de raze chimice sau cosmice de felul celor care modifică șobolanii în niște entități gigantice sau oamenii în corpuri invizibile.

Nu eram totuși la vârsta la care să fiu conștientă de ceea ce mi se întâmplă. Dacă aș fi citit mai mult despre viețile scriitorilor sau chiar câte ceva despre ei, aș fi tăinuit rușinoasa transformare care mă cuprinsese. În loc să o anunț, spre șocul grupului de fete cu care îmi serveam pachetul cu mâncare la prânz în cofetăria liceului. Una dintre ele, din momentul în care am spus, s-a gândit că sunt foarte curajoasă „să vin cu așa ceva";

ea mi-a spus că am mult curaj. Într-adevăr, eram pur și simplu o neștiutoare.

A fost, de asemenea, o decizie care i-a înspăimântat pe părinții mei: toleranța lor pentru omide și albine, precum și pentru alte forme de viață nu includea însă artiștii. După cum obișnuiau, au decis să aștepte în speranța că această hotărâre a mea era doar o etapă, făcându-mi însă sugestia cu privire la necesitatea de a avea un serviciu din care să câștig bani. Una dintre prietenele mamei a fost însă mai optimistă. „Este frumos, draga mea", a spus ea, „întrucât vei putea cel puțin să lucrezi acasă". (Ea a considerat, probabil ca majoritatea femeilor înțelepte, că voi avea un cămin. Ea nu era la curent cu calomniile referitoare la femeile scriitor și nu știa că se comenta că aceste creaturi sterpe și dedicate își neglijau îndatoririle în favoarea unei denaturări a virginității sau a suicidului — suferinde de una sau de cealaltă.)

Dacă aș fi știut ce implică rolul pe care mă pregăteam să-l îndeplinesc, nu doar ca scriitor, dar și ca *femeie* scriitor — irevocabil osândit! — aș fi aruncat stiloul, a cărui peniță scăpa picături de cerneală albastră, sau m-aș fi protejat cu un pseudonim, precum B. Traven, autorul *Comorii din Sierra Madre*, a cărui identitate reală nu a fost descoperită niciodată. Sau, precum Thomas Pynchon, nu aș fi dat niciodată interviuri, nici nu aș fi permis ca fotografia mea să apară pe coperțile cărților; dar eram prea tânără în acea perioadă ca să cunosc asemenea trucuri, iar acum este prea târziu.

În biografii există anumite momente în tinerețe care prezic traiectoria viitorului artist sau om de știință sau politician. Copilul trebuie să fie părintele tatălui, iar dacă nu este, biograful trebuie să execute niște tăieturi și copieri și să lipească pe un alt cap pentru a face ca totul să se potrivească. Noi ne dorim atât de mult să credem într-un univers logic. Dar când mă uit în urmă, mă întorc până la momentul în care am început să scriu și nu descopăr nimic care să-mi explice direcția bizară după care m-am ghidat; sau nimic ce nu poate fi găsit în viețile multor oameni care nu au devenit scriitori.

Când am publicat prima mea colecție autentică de poezie la 26 de ani — „autentic" ca antonim la pamfletele scurte pe care le-am scris la o mașină de tipărit în pivnița unui prieten,

căci așa era la modă în acele vremuri — fratele meu mi-a scris „Felicitări pentru prima ta carte de poezie. Obișnuiam să fac astfel de lucruri când eram mai tânăr". Și probabil că aceasta este cheia. Noi am împărtășit multe preocupări în copilărie, dar el a renunțat și s-a orientat către alte genuri de divertisment, iar eu nu.

Eram atunci, în 1956, încă în perioada liceului, fără să am pe cineva care să-mi împărtășească punctul de vedere în legătură cu ce ar trebui, sunt în stare și s-ar cuveni să fac. Nu cunoșteam nici un scriitor, cu excepția mătușii mele, care scria povești pentru copii în revistele școlii de duminică, care, potrivit gândirii mele puerile, nu se puneau la socoteală. Nici unul dintre romancierii, ale căror cărți le-am citit — nici unul dintre cei care au scris pentru adulți, cu sau fără valoare literară — nu mai trăia sau nu locuia în Canada. Cu toate acestea, nu am început, în mod serios, să mă interesez de alții ca mine, să-i scot din peșterile lor umede și din grotele lor secrete, așa încât percepția mea la vârsta de 16 ani era cea a unui om obișnuit: puteam distinge doar ceea ce îmi era arătat în mod vizibil. Era ca un rol public al scriitorului — un rol asumat pentru recunoaștere, se pare, în alte țări și pentru acele vremuri, care nu a existat în Canada sau poate că a existat, dar s-a stins. Să-l citez pe A.M. Klein în „Portretul unui poet ca peisaj" — un poem pe care nu-l citisem încă, dar pe care l-am descoperit din întâmplare și l-am tipărit —

Este posibil ca el să fi murit și să nu fi fost descoperit.
Este posibil să fi fost găsit undeva
Într-o cămăruță îngustă, ca într-un roman polițist,
Șezând, cu ochii ieșiți din orbite, și gata să-i cadă peste față...

Suntem siguri doar de societatea noastră reală
El a dispărut; pur și simplu, el nu contează...

...este, dacă este, un număr, un X,
un Domn Smith într-un registru de hotel, —
incognito, pierdut, lacunar.[6]

Prima mea idee despre scriere a fost aceea că aș putea scrie povești romantice siropoase pentru revistele de scandal — acestea plăteau bine, așa m-a informat *Writers' Markets* — și să mă servesc de aceste foloase, în timp ce scriam literatură, în mod serios; dar după câteva încercări, mi-am dat seama că îmi lipsea vocabularul. Următoarea mea idee a fost aceea că ar trebui să urmez o școală de jurnalism și apoi să lucrez la un ziar; m-am gândit că un stil de scriere m-ar putea conduce la un altul — stilul pe care mi-l doream, care a devenit, până în prezent, o îmbinare între Katherine Mansfield și Ernest Hemingway. Dar după ce am discutat cu un jurnalist de profesie — un văr de-al doilea din partea părinților, care a încercat să mă descurajeze — m-am răzgândit, întrucât mi-a spus că eu, ca femeie, voi fi pusă să scriu necrologurile și rubrica mondenă, și nimic altceva. Așa că, reușind să iau examenele de admitere la universitate, despre care aveam coșmaruri, mi-am pierdut mințile. Mă gândeam că odată ce voi absolvi, puteam preda ceva sau cuiva. Acest gând nu era atât de rău, deoarece urma o vacanță lungă de vară, în timpul căreia puteam să-mi scriu operele.

Aveam 17 ani; era anul 1957. Profesorii noștri ne aduceau la cunoștință că suntem destul de prostănaci, nici măcar emoționați precum veteranii de război care s-au reîntors acum o decadă, cu experiență și dornici de cunoaștere, și nici măcar la fel de emoționați precum cei mai stângaci care au provocat agitație în anii '30, când ei înșiși urmau cursurile universitare. Aveau dreptate: în general, noi eram destul de prostănaci. Băieții erau cam indiferenți, iar fetele preocupate de viitorul lor ca soții. Băieții purtau pulovere de culoare gri, sacouri și cravate, iar fetele pulovere de cașmir și cercei sub forma unor butoni din perle.

Dar acolo mai erau și alții. Aceștia purtau fulare negre și - în cazul fetelor — costume negre de balerine pe sub fuste, pantalonii strâmți nu fuseseră creați încă, iar fustele erau obligatorii. Aceștia erau puțini la număr, deseori strălucitori, considerați snobi și la care se făcea referire prin expresia „artiștii foamei". La început, aceștia mă înspăimântau, iar, după câțiva ani, la rândul meu, am ajuns să-i îngrozesc pe alții. Nu

trebuia să faci nimic deosebit să insufli această teamă: trebuia doar să înțelegi simpatiile și antipatiile și să privești lucrurile dintr-un anumit unghi — mai puțin cosmetizat, mai palid la față. Sfrijit și, bineînțeles, să fii mai sobru la îmbrăcăminte, precum Hamlet — toate acestea sugerau că tu ești capabil să te gândești la lucruri mult prea ezoterice pentru oamenii obișnuiți. Tinerii obișnuiți vorbeau ironic despre aceștia, cel puțin despre băieți, și uneori îi trânteau în nămeții de zăpadă. Fetele se presupunea că sunt mai fermecătoare decât cele cu pulovere din cașmir, dar, totodată, mai guralive, mai nebune, mai meschine și subiect al practicilor tantra: să ai o relație cu o asemenea fată era, de aceea, mult mai periculos decât ar fi meritat orice act sexual.

„Artiștii foamei" nu erau interesați de literatura canadiană, chiar deloc la început; ca toți ceilalți, abia știau de existența ei. Jack Kerouac și Beat Generation au apărut la sfârșitul anilor '50 și au devenit cunoscuți prin intermediul paginilor revistei *Life*, dar nu au trezit un interes deosebit în rândul acestora, cum ai fi putut crede: preocupările noastre vizau mai mult literatura europeană. Se presupunea că ești familiar cu Faulkner și cu Scott Fitzgerald, cu Hemingway, Tennessee Williams și Eugene O'Neill pentru tendințele dramatice, cu *Iarna vrajbei noastre* scrisă de Steinbeck, cu Whitman și Dickinson într-o anumită măsură, cu Henry Miller pentru cei care aveau un exemplar de contrabandă — lucrările sale erau interzise —, cu James Baldwin pentru drepturile civile ale maselor, Eliot, Pound, Joyce, Woolf și Yeats și tot așa, dar Kierkegaard, *Steppenwolf*, Samuel Beckett, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, Ionesco, Brecht, Heinrich Böll și Pirandello erau nume magice. Flaubert, Proust, Baudelaire, Gide, Zola, iar celebrii scriitori ruși — Tolstoi, Dostoievski — erau citiți de unii. Ocazional, pentru a șoca, cineva putea pronunța numele lui Ayn Rand: se credea că este un act de curaj, căci personajul masculin violează personajul feminin, iar ei îi place, deși acestea reprezintă, de fapt, substratul multor filme hollywodiene, cu certuri, insulte, uși trântite, care se rezolvă în final.

Pentru o țară care se presupunea că este o colonie, atât de fermă — încă — sub influența culturală a fărâmițatului Imperiu Britanic, scriitorii britanici contemporani erau într-o mică

măsură semnificativi. George Orwell nu mai era, dar era încă citit; la fel și Dylan Thomas. *Jurnalul auriu* a lui Doris Lessing, recunoscut de câteva femei deosebite, era citit în secret de mult mai multe. Iris Murdoch abia se lansase și era considerat suficient de ciudat ca să devină interesant; Graham Greene era încă în viață și era respectat, deși nu așa cum avea să fie mai târziu. Christopher Isherwood avea o anumită etichetă, căci fusese în Germania în perioada în care nazismul știi erau în creștere. Scriitorul irlandez Flann O'Brien avea un prieten neînsemnat, dar devotat, precum Connolly în *The Unquiet Grave*. Realul impact britanic s-a produs printr-un program subversiv de radio intitulat *The Goon Show*, cu Peter Sellers, și *Beyond the Fringe*, cunoscut după o înregistrare a acestuia — după cum îmi amintesc.

Primul grup artistic în care m-am implicat a fost teatrul popular. Nu mi-am dorit să fiu actriță, dar știam să pictez decoruri și puteam fi cooptată într-un act, într-o parte minoră. Pentru o vreme am desenat și am tipărit afișe pentru teatru ca o alternativă la munca într-un magazin universal; nu eram foarte pricepută, dar în acea vreme nu prea aveam concurență. Grupul artistic era mic, cum erau toate grupurile artistice din Canada, și fiecare era conectat la acesta, în mod obișnuit oferind mult mai mult timp decât în orice alt domeniu de activitate. Eram colegi, de asemenea, cu cântăreții de muzică populară - era la modă să culegi balade din popor și să cânți la instrumente precum harpa– și, prin intermediul lor, am acumulat un repertoriu impresionant de bocete și intrigi cu crime săvârșite cu sânge rece și cântece obscene.

În toată această perioadă am scris, în mod impus, în condiții improprii, plină de speranță. Am scris absolut în toate formele posibile — poeme, ficțiune, proză de non-ficțiune și apoi, în mod sărguincios, le-am bătut la mașină, folosind toate cele patru degete pe care am continuat să le angajez până în prezent. În sala de lectură a colegiului eram obsedată să descopăr cele câteva reviste subțiri de literatură — cred că erau în număr de 5 — publicate în Anglia și mă întrebam de ce unele poeme din aceste reviste puteau fi analizate mult mai bine de un editor evlavios cu barbă albă decât aș fi putut eu.

După o vreme, am început să public în revistele literare ale campusului — prin intermediul unui plic ștampilat, metodă pe care am învățat-o din *Writers' Markets* — într-una din cele cinci subțiri reviste. (Îmi foloseam inițialele în loc de numele real — nu voiam ca vreo persoană importantă, să știe că eram fată. Oricum, în liceu studiasem un eseu scris de Arthur Quiller-Couch care spunea că stilul „masculin" era îngroșat, puternic, energic și tot așa, și cel „feminin" era pastelat, șters și simplu. Scriitorii îndrăgesc să spună că sunt la fel de androgini precum capacitățile lor și, fără îndoială, este adevărat, deși se spune că majoritatea care susțin acest fapt sunt femei. Dar aceștia nu sunt neutri în general atunci când e vorba de interesele lor. Cel mai important este faptul că ei sunt tratați în mod diferit, în special de critici, oricât de manifestă ar fi această diferențiere; și mai devreme sau mai târziu aceasta îi va afecta).

Când am primit prima mea scrisoare de confirmare din partea unei reviste literare, m-am plimbat amețită toată săptămâna. A fost într-adevăr un șoc. Tot acest efort s-a direcționat către, în adâncul inimii mele, ceea ce era un obiectiv nerealist, iar acum nu mai era deloc nereal. Totul era pe cale să devină realitate, ca într-un vag vis amenințător sau ca într-un basm mult așteptat. Citisem prea multe legende — aurul care se transforma în cărbune dimineața, frumusețea ce provoca tăieturi mâinilor — fără să știu că e vorba de farse și hazard, și ceva ascuns, probabil un preț ucigător de plătit.

Prin intermediul revistelor literare și, de asemenea, a unor profesori, care scriau pentru acestea, am descoperit o ușă ascunsă. Era ca o ușă pe un deal plesuv — un tumul în iarnă sau un muşuroi de furnici. Din exterior, pentru un observator neavizat, nu există viață de remarcat; dar dacă ai descoperit ușa și ai reușit să-ți faci propriul drum în interior, totul era o mișcare furioasă. Un întreg microunivers de activitate literară era în mișcare, chiar sub nasul meu.

Se pare că poeții chiar existau în Canada; ei existau în pâlcuri mici, și chiar și în școli — „cosmopoliții", „localnicii". Ei își negau apartenența la aceste școli și apoi atacau poeții care-și arogau apartenența la ele; totodată, îi atacau pe critici,

majoritatea dintre aceștia fiind colegii lor poeți. Își adresau unul altuia nume scatologice; ei își scriau prezentarea reclamei la cărți și își făceau reciproc recenzii, atacându-și prietenii și cumpărându-și adversarii ca să-i omoare, exact ca în literatură istorică a secolului al XVIII-lea; pontificau și îndemnau la manifestări; ei se repezeau în spinii vieții; ei sufereau.

Mai existau câțiva factori ce trebuie adăugați la fervoarea acelei perioade. Northrop Frye, profesor la colegiul la care eram eu înscrisă, tocmai publicase *Anatomia criticii* (1957), care a provocat senzație nu doar în țară, ci și peste hotare, în care a împărțit poeziile în două fațiuni: pro-mit și anti-mit. Însuși Frye a făcut o declarație revoluționară, revoluționară nu doar la nivelul Canadei, ci la nivelul oricărei societăți, în special a uneia coloniale: „centrul realității este oriunde se întâmplă să fie și circumferința acesteia, iar ceea ce îi dă naștere este imaginația oricui".[7] (Așadar nu trebuia să fii de la Londra, Paris sau New York, la urma urmei!) În josul drumului, la un colegiu din proximitate era Marshall McLuhan; el a publicat *Galaxia Gutenberg* în 1960, generând o altă mișcare, de data aceasta în legătură cu media de masă și efectele lor în procesul de percepție și posibila desuetudine a cuvântului scris. (Așadar scriitorii din Londra, Paris și New York erau în necazuri similare celor ale provincialilor!)

Dezbaterile despre mit și media și, în general, despre literatură erau provocate, în majoritatea cazurilor, de către poeți. Romancierii și povestitorii, spre deosebire de poeți, nu se grupaseră încă pe simpatii. Se publicaseră încă prea puțini romancieri canadieni, prea puțini se cunoșteau personal și dintre aceștia mulți locuiau în alte țări, întrucât consideraseră că nu vor putea profesa ca artiști în Canada. Multe dintre aceste nume devin cunoscute la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 — Margaret Laurence, Mordecai Richler, Alice Munro, Marian Engel, Graeme Gibson, Michael Ondaatje, Timoth Findley, Rudy Wiebe — încă nu se puseseră definitiv în valoare.

Am descoperit că era mult mai ușor decât crezusem să pătrunzi în lumea magică a mușuroiului de furnici — locul unde oamenii, alții decât cei la care tu te gândești că erau scriitori ai pot accepta aceasta ca un lucru de dorit. În acea perioadă

exista o boemă reală — un strat distinct al societății și foarte diferit de restul — și odată ce pătrundeai, erai înăuntru.

Exista, de exemplu, o cafenea numită The Bohemian Embassy, amplasată într-o zonă părăsită a unei fabrici, unde poeții se strângeau o dată pe săptămână să-și citească poeziile cu voce tare. Odată ce am „publicat", mi s-a cerut să fac același lucru. Am descoperit că era un lucru cu totul și cu totul aparte de actorie. Cuvintele altor oameni erau un ecran, un paravan, dar să mă ridic și să-mi citesc propriile cuvinte — o asemenea poziție expusă, asemenea posibilități de a face un idiot din tine — aceasta mă îmbolnăvea. ("Cititul poeziei" a devenit rapid un fapt acceptat și, de asemenea, așteptat. Cu toate că aveam abia 10 ani de scenă, eram nerăbdătoare).

Întâlnirile în cafenele erau extraordinare din multe puncte de vedere. Unul dintre acestea consta în promiscuitatea lor, prin care înțeleg tipuri de persoane extrem de diferite care se adunau acolo. Tineri și bătrâni, bărbați și femei, publicați sau încă nu, neofiți și maturi, socialiști nebuni și formaliști rigizi, toți amestecați împreună la mesele acoperite cu fețe de masă și cu sticla obligatorie de Chianti.

Un alt lucru era — cum să-l numesc? S-a născut în mine ceva ce la alți oameni chiar și la cei publicați, chiar și la cei respectați — nu era prea bun. Unii erau minunați în acele vremuri, dar neuniform; alții citeau aceleași poezii la fiecare întâlnire, alții erau manierați, în mod insuportabil; alții erau acolo, în mod evident, să agațe femei sau bărbați. Să fi fost intrarea prin acea ușă către lumea poetică, în mod necesar, o garanție a unui fapt? Ce reprezenta, în astfel de condiții, Certificatul de Aprobare? Cum să fi știut vreodată dacă ai primit un rang sau nu și ce era totuși acest rang? Dacă unii dintre acești oameni erau înșelați în privința talentelor proprii — și în mod sigur se întâmpla — era posibil să mi se întâmple și mie, oare? Și gândindu-mă la acest fapt, ce însemna „bun"? Și cine hotăra și ce hârtie de turnesol se folosea?

Rămân acolo și revin în 1961, la vârsta de 21 ani, când îmi foloseam degetele și tocmai începusem să conștientizez în ce m-am implicat și m-am întors la actul scrierii raportându-mă ca la o artă și la scriitor ca la un moștenitor și purtător al unui

set de ipoteze sociale despre artă în general și despre actul scrierii, în mod particular.

Există o trăsătură ce distinge actul scrierii de majoritatea celorlalte arte — aparenta sa democrație, prin care eu înțeleg disponibilitatea aproape a fiecăruia de a fi folosit ca un mijloc de exprimare. Ca o reclamă recurentă într-un ziar, „De ce să nu fiu scriitor?... Nu se cere experiență sau o educație specială". Sau cum a spus Elmore Leonard unui tovarăș de stradă,

> ... Mă întrebi pe mine ... dacă știu cum să notez cuvintele pe o foaie de hârtie? Așa se face, omule, așezi un cuvânt după un altul, după cum îți vine în minte... Ai învățat deja la școală cum să scrii, nu-i așa? Așa sper. Ai o idee și o notezi ca să spui ce ai de spus. Apoi iei pe cineva să-ți adauge virgulele acolo unde le este locul... Asta fac oamenii pentru tine.[8]

Ca să fii cântăreț de operă nu trebuie să ai doar voce, ci trebuie să te antrenezi și mulți ani, să fii compozitor trebuie să ai ureche muzicală, ca să fii dansator îți trebuie și un corp corespunzător, ca să joci pe scenă trebuie să fii capabil să-ți amintești versurile și tot așa. Să fii un artist vizual se apropie, în prezent, de scris, în ceea ce privește aparenta sa ușurință — când auzi remarci de genul „Copilul meu de patru ani poate mai bine" — intuiește invidia și ironia, care-și au originea în credința că artistul în discuție nu este talentat cu adevărat, ci numai un norocos sau un operator îndemânatic, precum și un farsor. Așa se întâmplă probabil când oamenii nu mai disting ce talent sau abilitate neobișnuită trebuie să aibă un artist.

În ceea ce privește actul scrierii, foarte mulți oameni cred în sinea lor că își au propria carte interioară, pe care ar scrie-o dacă ar avea timpul necesar.

Și există ceva adevăr în acest fel de gândire. Mulți oameni au o carte a lor — așa e, ei au o experiență despre care alți oameni ar vrea să citească. Dar aceasta nu este același lucru cu „a fi scriitor".

Sau, formulat într-o manieră mai bizară: oricine poate săpa o groapă într-un cimitir, dar nu oricine este gropar. Necesită

mai multă vigoare și perseverență. Are, de asemenea, datorită naturii activității, un profund rol simbolic. Ca gropar, nu ești doar o persoană care execută săpături. Porți responsabilitățile proiectelor altor oameni, a temerilor și fanteziilor acestora, a anxietăților și superstițiilor lor. Tu reprezinți mortalitatea, chiar dacă îți place sau nu. Și așa este cu orice rol public, inclusiv cel de scriitor, cu majuscula S: dar ca orice rol public, semnificația acestui rol — conținutul său emoțional și simbolic — variază în timp.

Titlul acestui capitol a fost împrumutat dintr-o colecție de povestiri scrisă în 1978 de Alice Munro. În Canada, această carte a fost intitulată *Cine crezi că ești ?*[9], dar editorii englezi l-au modificat în *Rose și Flo*, iar editorii americani în *The Beggar Maid*. Probabil că acești editori s-au gândit că titlul original era într-o anumită măsură obscur pentru public; dar era, totodată, pe înțelesul oricărui cititor canadian al acelor timpuri, în special a cititorului care avea aspirații artistice.

Cartea este un *Bildungsroman* — datorită tinereții și educației — despre o fată pe nume Rose, care a fost educată să devină o actriță secundară. Ca fată, ea urmează cursurile riguroase ale unui liceu dintr-un orășel canadian, iar la ora de limba engleză are sarcina de a copia și a memora un poem. Rose este talentată și are capacitatea de a recita rapid un poem, înainte de a-l copia. „Ce se așteaptă Rose să urmeze ?" întreabă Munro. „Uimire, complimente și un respect aparte?" Dar nu este ceea ce primește. Profesoara crede că Rose face pe grozava, ceea ce este într-o anumită măsură adevărat. „Poți ști poemul", spune ea, „dar nu ai nici o scuză pentru faptul că nu ai procedat după cum ți-am spus. Așează-te și notează-l. Vreau să scrii fiecare vers de trei ori. Dacă nu-l termini, poți rămâne după ora patru". Rose nu a trebuit să rămână după ora patru, și când a ridicat mâna că l-a terminat de copiat, profesoara i-a spus: „Nu poți crede că ești mai bună decât ceilalți, doar pentru că ești capabilă să memorezi poezii. Cine crezi că ești?"[10] Cu alte cuvinte, Rose nu este percepută că se poate remarca din masa obișnuită doar pentru că ea este capabilă să facă anumite lucruri pe care majoritatea nu le pot face.

Pentru *actorie*, citește *scriitorul*; pentru a memora un poem, citește compunerea unei povești. Atitudinea profesoarei este

una cu care toți artiștii din societatea occidentală de acum 200 de ani, dar mai ales din locurile provinciale, s-au confruntat. Într-adevăr, aceștia au formulat, în mod repetat, o serie de întrebări în legătură cu aceste probleme, concomitent cu dialogul pe care l-am început — unul dintre acestea fiind cel dintre Nikki și vocea sa interioară în *Femeia nisipurilor*. Este scriitorul — scriitorul care aspiră să nu fie doar un furnizor de material pentru ziar sau un adept al formulei de ficțiune — este o persoană atât de deosebită și, în acest caz, cum?

2

DUPLICITATEA:

Mâna Jekyll, mâna Hyde și Dublul cel Alunecos

De ce sunt întotdeauna doi?

Tu însă, când faci milostenie, să nu știe stânga ta ce face dreapta ta;
Ca milostenia ta să fie într-ascuns și Tatăl tău, Care vede în ascuns, îți va răsplăti ție.

Matei 6: 3-4

Păsări ale pasiunii și ale veseliei,
V-ați părăsit sufletele pe pământ!
Dar le aveți și în ceruri, totodată,
O viață dublă în noi teritorii?

John Keats, „Bards of Passion and of Mirth"

Puterile observației înălțate dincolo de normal presupun o detașare extraordinară: sau mai degrabă un proces dublu, preocuparea excesivă și identificarea vieților celorlalți, și în același timp o monstruoasă detașare... Tensiunea dintre a fi detașat și a fi implicat: acest fapt definește scriitorul.

Nadine Gordimer, Introduction, *Selected Stories*[2]

Am crescut într-o lume a dublurilor. Generația copilăriei mele nu a avut televiziune — generația noastră a fost epoca volumelor de comedie — și în acestea, un supererou era un nimeni dacă nu avea un alter ego care *era* într-adevăr, un nimeni. Superman era într-adevăr un Clark Kent cu ochelari, Captain Marvel era într-adevăr vânzătorul de ziare infirm Billy

Batson, Batman era într-adevăr Scarlet Pimpernel, un fel de tovarăș care juca rolul unui bărbat batjocorit în „viața reală" — sau era celălalt mod de a privi? Înțelegeam acești oameni la nivel emoțional — fiecare copil o făcea. Supereroul, uriaș, puternic și bun, era ceea ce ne doream noi să fim; „cel real", care trăia *într-adevăr* și care era mic și slab și imperfect și la mila ființelor de a fi mai puternic decât noi, era ceea ce eram noi, de fapt. Yeats și teoria sa referitoare la persoane nu avea legătură cu noi.

Noi știam prea puțin despre ceea ce erau supereroii noștri — printre altele — proiecții reflectate de începutul mișcării romantice. Da, erau exemple timpurii ale măștilor travestiului și dublurilor. Da, în religia ortodoxă Dumnezeu coboară pe pământ ca Isus din Nazareth, un sărman dulgher. Da, Odin, Zeus și Sf. Petru au colindat lumea ca cerșetori în legendă și în basm, recompensându-i pe cei care i-au tratat cum se cuvine, plătindu-și datoriile celor care i-au izgonit. Dar Romantismul, *prin excelență*, a lansat dublul în conștiința populară drept un lucru care există și, mai ales, așteptat de artiști.

Isaiah Berlin, în *Originile Romantismului*[3], a evidențiat, cu succes, diferențele între „iluminarea" scriitorului sau a artistului din secolul al XVIII-lea — servitor al ideilor universale, susținător al stabilității, patronat de puterile existente — și versiunea romantică, așa cum a fost popularizată (prin alte locuri) în opera lui Puccini, *Boemia* — răzvrătitor, sărac, dar nu de închiriat. În mansardele lor, flămânzi și creând opere geniale; restul societății îndopându-se la mese, râgâind și ignorându-i. Artiștii sunt totuși cei care au identități ascunse, puteri secrete și — dacă posteritatea merge pe drumul lor — ultimul hohot. Este mult mai mult în ceea ce-i privește decât pare!

În ceea ce privește pe artiștii care sunt și scriitori, ei sunt de două ori depășiți de dragul actului scrierii care împarte sinele în două. De aceea, în acest capitol voi discuta despre dublul scriitorului.

Întotdeauna am fost intrigată de poemul obsedant scris de Browning, „Childe Roland în drum spre Turnul Întunecat". Naratorul este Childe Roland, care este în căutarea unui lucru, un obiect care nu este niciodată numit, deși noi presupunem

că nu este Sf. Graal. De obicei, într-o căutare ai în vedere o țintă de valoare — ceva de găsit, ceva de câștigat — și multe obstacole de-a lungul drumului să le depășești, și așa trebuie să fi fost cu Childe Roland. Dar căutarea sa a devenit, cu fiecare pas, mai lipsită de speranță și mai jalnică. Un bătrân își bate joc de el — acesta este întotdeauna semn rău în căutări — iar curajul îi cedează deznădăjduirii pe măsură ce peisajul prin care călătorește devine din ce în ce mai degradat și mai mlăștinos. În cele din urmă, când se așteaptă mai puțin, apare Turnul Întunecat și el își dă seama că fusese prins într-o capcană: peisajul îl făcuse prizonier și nu mai avea cale de ieșire. Mai mult, era înconjurat de fantomele celor care inițiaseră aceeași căutare și eșuaseră și se așteptau ca și cu el să se întâmple la fel, motiv pentru care el bănuiește că și căutarea lui este sortită pierii.

Turnul este o structură amenințătoare, este stabil, impenetrabil și unic în lume, ni se spune, și stă ca ceva ce poate fi numit un corn de melc. Acesta este un plictisitor instrument muzical; Browning a preluat termenul de la Chatterton, care îl folosea în sensul de „trompetă" și mă gândesc că Browning vrea să sugereze că are un sunet necorespunzător, ce se potrivea cu decorul. Oricum, cornul de melc reprezintă o provocare pentru oricine sau pentru orice trăiește în Turnul Întunecat: un fel de monstru, bănuim noi.

Turnul Întunecat al lui Childe Roland este — cred — precum camera nr. 101 a lui Winston Smith din romanul *1984* al lui George Orwell: deține ceea ce produce fiecărei persoane cea mai mare teamă. Să presupunem ca ipoteză de lucru faptul că Childe Roland este scriitor și această cercetare este o căutare a poemului nescris intitulat „Childe Roland în drumul spre Turnul Întunecat" și a monstrului dinăuntrul Turnului Întunecat care este însuși Childe Roland în scrierea poemului său. Iată dovada mea. Mai întâi, Browning a scris întreg poemul. Nu a fost un proiect, a fost dacă vrei — un impuls copleșitor și asemenea impulsuri vin din adâncul actului scrierii înseși. În al doilea rând, a fost inspirat din trei versuri scrise de Shakespeare, din explozia căldurii sau din scena nebuniei din *Regele Lear*:

Ronald, în Turnul Negru
A început a plânge
Țipând: miroase-a sânge.[4]

Așa cum ne amintim din copilărie, este ceea ce uriașul spun în „Jack the Giant — Killer" și în alte povești asemănătoare Dar în versurile lui Shakespeare, însuși Childe Roland l vorbește. De aceea — pentru Browning în momentele în car scria versurile și apoi, poemul — Childe Roland este propriu uriaș. Dar este, de asemenea, propriul său uriaș — ucigaș. El dublul său, devine propriul ucigaș.

Și astfel, când cornul de melc este distrus, monstrul — car este, de asemenea, Childe Roland — iese din Turn și materiil și anti-materiile fuzionează și căutarea este îndeplinită deoarece poemul „Childe Roland în drumul spre Turnu Întunecat" este, în prezent, finalizat. Eroul dispare în ultimu vers al poemului, care a dat numele titlului. Paradoxal prevestitul eșec al căutării nu are loc în cele din urmă — atâ timp cât scopul a fost compunerea poemului — și, deși Childe Roland, în ambele ipostaze a fost dizolvat de complexitatea sa el continuă să existe în interiorul poemului pe care el însuș tocmai l-a scris. Dacă acest fapt te amețește, gândește-te la doua carte a lui Alice, *Alice în țara din oglindă* și la întrebare lui Alice — *cine l-a visat?*

Care este relația dintre două entități pe care le-am pu laolaltă sub un singur nume, cel de „scriitor"? Un scriitor. Pri *doi*, înțeleg persoana care există când nu evoluează o scrier — unul care plimbă câinele, mănâncă cereale în mod regulat duce mașina la spălătorie, și tot așa — și un altul, mai retra și echivoc, care face parte din același corp și care, când nimen nu-l caută, preia controlul și îl folosește pentru a se angaja î scrierea actuală.

Există o epigramă culeasă dintr-o revistă — „Dorința de întâlni un autor pentru că îți place opera sa se aseamănă c dorința de a întâlni o rață pentru că îți place pateul". Este sugestie suficientă pentru comentariul referitor la dezamăgiril de-a întâlni scriitori faimoși sau cel puțin pe cei cunoscuți – ei sunt întotdeauna mai tineri sau mai bătrâni si mult ma

comuni decât te-ai fi așteptat — dar e un mod sinistru de a privi această problemă. Ca să faci pateul și să-l mănânci, rața trebuie omorâtă mai întâi. Și cine este cel care ucide?

Acum, ce mână invizibilă sau monstru nevăzut tocmai a scris acel comentariu cu sânge rece? În mod sigur, n-am fost eu, eu sunt o persoană simpatică, plăcută, distantă, îndrăgită de animalele domestice și o împletitoare de pulovere cu mâneci care sunt prea lungi. Oricum, acel comentariu a fost scris cu sânge rece sub forma câtorva versuri cu ceva timp în urmă. Asta a fost atunci, asta este acum, nu poți interveni de două ori în același paragraf și când am scris această propoziție nu eram eu însămi.

Și atunci cine eram? Geamănul meu, diavolul sau dublul cel alunecos, poate. La urma urmei sunt scriitoare, și așa va fi zi și noapte atât timp cât am dublul cel alunecos — sau, în cel mai bun caz, o ușoară disfuncție. Am citit mai mult decât o recenzie a cărților cu numele nostru alăturat pe ele cum ar putea sugera cineva — cineva creditat cu autoritate — și, în mod sigur, nu sunt eu aceea. Ea nu s-ar putea imagina — de exemplu — transformându-se într-o felie de pâine rumenită din fulgi de ovăz și melasă, întrucât — dar asta e o altă poveste.

Poți spune că mi-a fost sortit să devin scriitor — asta sau un contra artist sau un spion sau un alt fel de criminal — întrucât am fost înzestrată la naștere cu o identitate dublă. Datorită romantismului tatălui meu, am fost numită după numele mamei; dar apoi au fost doi de-ai noștri, așa că a trebuit să fiu strigată în alt fel. Așa că am crescut purtând o poreclă, care nu avea nici o legitimitate, în timp ce numele meu real — dacă poate fi numit așa — era în certificatul de naștere, necunoscut mie, ticăind departe ca o bombă cu ceas. Ce revelație a fost pentru mine să descopăr că nu eram cine eram! Și că aveam o altă identitate care stătea ascunsă departe, ca o valiză goală într-un *dressing room* ce așteaptă să fie încărcată.

Util sau nu, dorit sau nu, eram obligată să fac ceva cu acest nume suplimentar, mai devreme sau mai târziu. Cea mai timpurie lucrare a fost publicată în revista liceului sub pseudonim; era o perioadă de tranziție, în care am recurs la inițiale. Apoi, după ce mi s-a spus de către o persoană mai în vârstă că nimeni

nu mă va lua în serios dacă păstrez pseudonimul, mi-am folosit inițialele pentru totdeauna — m-am prăbușit în Destin și mi-am îmbrățișat alter ego-ul. Autorul este numele de pe cărți. Eu sunt celălalt.

Toți scriitorii au un dublu, pentru simplul motiv că niciodată nu-l poți întâlni, de fapt, pe autorul cărții pe care tocmai ai citit-o. Prea mult timp a trecut între compoziție și publicare și persoana care a scris cartea este, în prezent, o persoană diferită. Sau folosește un alibi. Pe de o parte, este un mod convenabil pentru ca scriitorul să nu-și asume responsabilitatea, fapt la care tu n-ar trebui să dai atenție. Pe de altă parte totuși, este destul de adevărat.

Remarci cât de repede am început să vorbim despre mâini — două dintre ele. Dreapta și stânga. Printre scriitori era răspândită o suspiciune — cel puțin la jumătatea secolului trecut — că există un ego și un alter-ego care împart același corp, fiind dificil de prezis și de indicat momentul în care unul se preschimbă în celălalt. Când scriitorii vorbesc, în mod asumat, de natura lor dublă, e probabil să spună că o jumătate trăiește, iar cealaltă scrie și — dacă apare melancolia — că fiecare este un parazit pentru celălalt. Totuși, precum Peter Schlemihl[6], care-și vinde umbra Diavolului și apoi își dă seama că fără ea el nu mai are o existență validă, relația este simbiotică. Dublul poate fi neclar, dar este, de asemenea, indispensabil.

Mă voi interpune aici prin aceea că nu toate dublurile sunt vești negative. Unele pot fi substitute nobile ale sacrificiului de sine, precum în povestea Fraților Grimm „Copii de aur", filmul lui Kurosawa, *Umbra războinicului,* și cel al lui Rossellini, *Il Generale Della Rovere*, sultanul și cerșetorul în „A Consolatory Tale", scrisă de Isak Dinesen, și cele două surori în poemul Christinei Rossetti, „Gablin Market". În „dublurile pozitive" ale poveștilor, ambele „jumătăți" sunt la fel de legate precum în „dublurile negative": destinul unuia depinde de soarta celuilalt.

Iată-l pe Daryl Hine cu privire la subiectul dublului, în poemul „The Doppelgänger":

Atât de scindată și înjumătățită este fiecare parte,
Atât de asemănătoare sunt două persoane despărțite de o oglindă
Care întunecă raționalul *al cui este cui*
Și oferă două arme pentru iubire și două pentru ură,
Pe care nu le pot descoperi ce sunt
Și uneori se gândesc la crime și îmbrățișări...[7]

Vorbitorul sau vorbitorii — poate există doi — se identifică cu poetul. Sau cel puțin o jumătate este poetul. Dar care, dacă este, e „real"?

Care este originea acestei noțiuni pe care actul însuși al scrierii — însuși pare să fie considerat ca fiind al „autorului" — nu este același care face viața? De unde își aleg scriitorii ideile dacă ei au o formă de alienare a vieții în creier! În mod sigur, nu a fost Charles Dickens, partenerul familiar, distractiv și iubitor, jocurile de Crăciun pentru copii lui, care i-au produs o moarte prematură lui Little Nell?[8] El s-a plâns că mâna mântuitoare a stiloului este în mod necruțător cauza.

Cum zice E.L.Doctorow în ultimul său roman, *City of God*, „Migod, nu există ceva mai periculos decât povestitorul".[9] Iat-o pe scriitoarea daneză Isak Dinesen, descriind transformarea într-un om insignifiant de îndată ce pune mantaua narațiunii: „Da, îți pot spune o poveste, a spus el. În acest timp, deși a păstrat tăcerea, el s-a schimbat, în locul lui instalându-se o figură periculoasă, solidă și necruțătoare — povestitorul tuturor timpurilor".[10] Aș spune că Isak Dinesen i-a citit acesteia *Dr. Jekyll și Mr. Hyde*, exceptând că aceasta ar fi citit-o, din moment ce acest fel de transmutare este familiar cu cel din propria ei experiență. Ca individ ea era Karen Blixen, ca scriitor de ficțiune, ea era Isak Dinesen. Ca alte câteva scriitoare, ea a mers la Dr. Jekyll pentru tratament și a obținut, în schimb, o partidă de sex.

Dr. Jekyll și Mr. Hyde datorează ceva vechilor povești cu vârcolaci — omul obișnuit care se transformă într-un nebun cu colți — dar datorează, de asemenea, ceva poveștilor despre *Doppelgänger* (Diavolul din interior). Robert Louis Stevenson este, fără îndoială, primul care a arătat interes pentru problemele duplicității. Gemenii — care nu sunt același lucru cu

dublul — au atras întotdeauna atenția. În unele state africane aceștia erau uciși, pentru a se apăra de ghinion, și încă găsim ceva misterios la ei: poate că o asemenea replică exactă ne sugerează o dezmințire a propriei noastre unicități.

Îmi aduc aminte că gemenii mi-au atras atenția pentru prima dată într-o reclamă dintr-o revistă, pe când aveam 12 ani. Această reclamă prezenta o femeie casnică pe nume Toni, cu două fete gemene, ambele cu părul ondulat. Sloganul era, „Care dintre gemene este a lui Toni?" — ideea fiind că una dintre ele avea un permanent ieftin realizat acasă, iar cealaltă într-un salon de lux, și nimeni nu ar putea spune care sunt diferențele. De ce ni se părea a fi o înșelăciune? Poate din cauza sugestiei că unul dintre gemeni era cumva original — autentic, lucru real — în timp ce celălalt era doar o copie.

Gemenii și dublurile sunt un motiv vechi în mitologie. De obicei, aceștia sunt bărbați — Jacob și Esau, Romulus și Remus, Cain și Abel, Osiris și Set — și de obicei ei se luptă pentru supremație. Ei pot fi asociați cu fondarea unui oraș sau a unui popor, deși adesea unul dintre gemeni sau dublul nu este atât de cinstit, precum este celălalt. În cartea despre sacrificiul uman, *The Highest Altar*,[11] Patrick Tierney consideră că geamănul de succes reprezintă societatea vie, iar cel care urmează este alter ego-ul întunecat — cel care a fost sacrificat și îngropat sub o temelie ca să se ocupe de lumea cealaltă, laudă zeii și protejează orașul.

Gemenii sau fratele geamăn continuă să fascineze în epoca „literaturii" — bunul Edgar și răul Edmund ai lui Shakespeare în *Regele Lear* sau, pentru un efect mai puțin vizibil, două categorii identice de stăpâni și servitori în *Comedia Erorilor*. Dar dublul este mai mult decât un geamăn. El sau ea ești *tu*, nu tu cel care împărtășești trăsăturile tale esențiale — înfățișarea, vocea, chiar și numele tău — și, în societățile tradiționale, asemenea perechi poartă ghinion, de obicei. Potrivit folclorului scoțian, să-ți întâlnești perechea era un semn al morții: perechea era o „fantomă", care vine din tărâmul morții să te ia cu ea.[12] Vechea poveste grecească a lui Narcis poate fi pusă în relație cu o superstiție similară în legătură cu percepția perechii: ce vede Narcis este propria reflecție — a lui

însuși, dar un sine de partea cealaltă a oglinzii plângătoare — care-l atrage către moarte.

Cei interesați de procesele vrăjitoarelor din secolul al XVII-lea din Noua Anglie sunt familiari cu conceptul de „mărturia strigoiului", căreia i s-a acordat același statut precum majorității manifestărilor tangențiale, precum figurinelor din ceară în care se înfigeau ace. Se credea că vrăjitoarele sunt capabile să-și trimită „strigoiul" sau copia lor care să le facă treaba murdară. De aceea, dacă cineva te vedea în staulul vitelor și tu ai fi putut proba, cu martori, că erai, de fapt, acasă în pat la acea oră, ceea ce se proba nu era, de fapt, inocența ta, ci faptul că ai avut capacitatea de a-ți proiecta dublul tău, deci că a existat o vrăjitorie.

Printre lucrurile care au fascinat în perioada de început a Romantismului au fost povestirile populare și folclorul, asta poate pentru că prin această ușă au intrat atât de multe dubluri în literatura romantică și în perioadele post-romantice. Atmosfera acestor povestiri ale „dublului" și ale descendenților acestora este, de obicei, una de teroare și delir — cinefilii vor recunoaște astfel de filme „duble", dacă le vor vedea, în: *The Stepford Wives*, *The Other* sau *Dead Ringers*. Una dintre primele povestiri de gen, în limba engleză, este *Confesiunile unei minți periculoase* (1824), scrisă de James Hogg, în care protagonistul — convins că este predestinat mântuirii și, de aceea, că este liber să păcătuiască după bunul plac — se trezește dintr-un somn pe care-l crede de durată, ca să descopere un om care îi seamănă identic, care face ticăloșii, pentru care va trebui însă să-și asume el vina. Povestea lui Poe „William Wilson" (1839) este similară: protagonistul este bântuit de un bărbat cu același nume, care arată exact ca el, și care funcționează ca o conștiință interferentă. Eroul nostru sfârșește prin a-l ucide pe celălalt William Wilson, ucigându-se, de fapt, pe sine: ca în Dr. Jekyll și Mr. Hyde, cei doi William Wilson își împart mortalitatea și unul nu poate exista fără celălalt. La sfârșitul secolului al XIX-lea, Henry James are o poveste „a dublului" dintr-o perspectivă psihologică: în „The Jolly Corner" (1909) un estet american se întoarce din Europa și este convins că fosta sa locuință este bântuită, nu de o replică exactă a lui, dar de o stafie a ceea ce ar fi fost el dacă ar fi rămas în America

și ar fi devenit un magnat bogat. El urmărește această umbră, o înfruntă și este îngrozit: potențialul sinelui este foarte puternic, dar el este o brută, un monstru.

Apoi, bineînțeles, există Dorian Gray,[13] un tablou magic. Deoarece artistul care a pictat peisajul a pus prea mult din ceva sau din altceva — el însuși? Pasiunea reprimată pentru Dorian? — tabloul este, parțial, viu. Preia din efectele vârstei și ale experienței, în timp ce Dorian (un băiat cu părul auriu și înrudit cu grecii antici păgâni, așa cum sugerează numele său), eliberat de consecințele propriei cruzimi și ale acțiunilor depravate, rămâne tânăr și frumos și poate păcătui și aduna *obiecte de artă* după bunul plac. El nu este un scriitor sau un artist — nimic atât de banal. Viața lui este lucrul cu arta, una decadentă, de altfel. Dar când se hotărăște, în cele din urmă, să devină bun și să distrugă tabloul, este chemat la judecata de apoi. El nu-și poate păstra promisiunea virtuții; dându-și seama că tabloul reprezintă propria conștiință, el înfige un cuțit în pânză, tabloul restaurează tinerețea sa și Dorian piere. El și pictura neobișnuită și-au schimbat locurile și Dorian arată exact cum este el, în mod real — un bătrân degenerat. Motto: Dacă ai un tablou magic, nu te juca cu el. Lasă-l în pace.

Mai există o poveste pe care o voi adăuga la această colecție — o piesă terifiantă intitulată „Bestia cu cinci degete".[14] Mi s-a părut neobișnuit de terifiantă când am citit-o în adolescență, noaptea, în timp ce lucram ca baby-sitter. Un nepot depravat își vizitează bătrânul unchi bolnav, în speranța că va moșteni ceva prin testament, și observă că, deși bătrânul doarme, mâna lui nu. Aceasta scrie — execută, printre altele, semnătura bătrânului. Nepotul consideră acest fapt un exemplu interesant de automatism și atât.

Imaginați-vă șocul lui când bătrânul moare și el primește un pachet cu mâna acestuia — testamentul fusese falsificat și prevedea ca mâna să fie tăiată și trimisă prin poștă. Mâna este însă vie, țopăie și se cațără pe perdele și începe să-l necăjească pe protagonist, până îi ruinează viața, așa cum fac dublurile. (De exemplu, poate să scrie scrisori și să semneze cu numele eroului: un talent incontestabil pentru o mână). Protagonistul o prinde într-o capcană și o fixează în cuie pe o scândură, dar aceasta scapă totuși cu o gaură adâncă și începe răzbunarea.

Lucrurile se termină rău, așa cum îți poți imagina: omul distruge mâna, dar mâna îl distruge, de asemenea, pe om, ceea ce îi relevă ancestralitatea literară.

Această mână este, printre altele, o mână scriitoare, care s-a desprins de orice scriitor. Exista o bandă desenată în publicația *The New Yorker*, care trata această idee — Autorul ca părți separate. Prezenta un deget pe patul unei camere de hotel, care se întreba „Unde naiba sunt?" În legenda de ilustrație citești „Degetul umblător scrie, merge într-un turneu de trei săptămâni în douăzeci de orașe".[16] În viața reală bineînțeles că degetul nu merge în turneu, este ghinionul cadavrului: acel al naibii deget autoritar, autorul actual al textului, este pe undeva, stând la soare și evadând din radiații.

Jorge Luis Borges a mers chiar mai departe. Într-o piesă intitulată „Borges și Eu" nu s-a mulțumit doar cu o mână sau cu un singur deget. A preluat tema din Jekyll și Hyde și a atribuit-o autorității, împărțindu-se pe el însuși — Borges — în doi. „Celălalt, cel care se numește Borges, este singurul lucru care se întâmplă",[17] așa începe partea care se intitulează „Eu". El continuă să ne spună că Borges își împărtășește propriile gusturi, „dar într-un mod inutil care conferă atributele unui actor. Ar fi o exagerare să spunem că *noi* implică o relație ostilă; trăiesc, îmi las sinele să-și continue viața, așa că Borges își poate inventa propria literatură, literatură care mă justifică pe mine". El admite că acest Borges s-a schimbat pe parcursul câtorva pagini, dar el însuși nu le poate oferi credibilitate amândurora. „Mai mult", spune el, „eu sunt destinat pieirii, în mod definitiv, și doar câteva fărâme din mine pot supraviețui în el. Treptat, eu îi ofer lui totul, deși sunt destul de conștient de obiceiul lui pervers de a falsifica și deforma lucrurile... Voi rămâne în Borges, nu eu însumi (dacă este adevărat că eu sunt cineva)". Relația poate să nu fie, în mod precis, ostilă, dar nu este nici prietenoasă: „Ani de-a rândul am încercat să mă eliberez de el și am mers de la mitologiile suburbiilor la jocurile cu timpul și infinitul, dar acele jocuri îi aparțin lui Borges acum și eu trebuie să-mi imaginez alte lucruri. De aceea, viața mea este un zbor și eu pierd totul și totul aparține uitării sau lui". Autorul se scrie pe el însuși în propria lucrare — care conține un element de poziționare superficial — și cu cât face asta mai

mult, el pierde mai mult din ceea ce poate fi numit sinele autentic. În pofida acestor menţiuni, Borges scrie. El este conştient de paradox: el îşi încheie lucrarea afirmând „Nu ştiu care dintre noi a scris această pagină".

Această piesă rezumă propriile îndoieli ale scriitorului, exemplificate de povestea dublului. Poate un „autor" exista, separat de munca şi de numele care îi sunt asociate? Partea autoritară — partea care este vizibilă în exterior, singura parte care poate supravieţui morţii — nu este carne şi oase, nu este o fiinţă. Şi cine este cel care scrie „Eu"? O mână trebuie să ţină stiloul sau să apese tastele, dar cine controlează această mână în momentul scrierii? Care jumătate a ecuaţiei, dacă există, se poate spune că e autentică?

Acum aş vrea să aduc în discuţie câteva trăsături ale scrierii, ce se poate spune că a contribuit ca formă la acest sindrom — sindromul anxietăţii scriitorului în legătură cu sinele, precum şi suspiciunea că el are unul. Este pertinent să întrebi, de exemplu, cum diferă scrierile *ca mijloace* de la tradiţiile orale care le precedă.

A devenit un lucru obişnuit să se vorbească despre romancieri ca „povestitori", precum „unul dintre cei mai de valoare povestitori ai noştri", care poate reprezenta pentru editori un cârlig — nu trebuie să spui „unul dintre cei mai de valoare romancieri ai noştri" — şi poate este un fel de a spune că acest scriitor este bun în alegerea subiectului, nimic mai mult. Sau poate reprezintă un mod de a indica că scriitorul are o anumită calitate arhaică sau populară, exotică sau magică, reminiscenţă de la bunica nemţoaică aşezată într-un balansoar, ce obişnuia să spună unui grup de copii legende şi poveşti de Fraţii Grimm, sau a unui bătrân orb sau a unei ţigănci cu privirea aspră şezând în bazar sau în piaţa oraşului şi spunând, aşa cum îi plăcea lui Robertson Davies să spună: „Dă-mi un bănuţ şi îţi voi spune o poveste".[18] Dar există diferenţe semnificative între modul de a povesti ca să treacă timpul ascultătorilor şi cel al romancierului din secolul al XIX-lea dintr-o mansardă sau dintr-o cameră de lucru, cu călimara pe birou şi stiloul în mână sau în secolul al XX-lea într-o cameră prăpădită de hotel atât de

îndrăgită de Cyril Connolly și Ernest Hemingway, cocoșați peste mașina de scris sau, în prezent, la computer.

Vorba se învechește, scrisul nu. Majoritatea oamenilor învață să vorbească de când sunt copii, dar mulți oameni nu învață niciodată să citească. Cititul necesită decodificare, pentru care trebuie să înveți un set de semne, în mod arbitrar, o formulă abstractă.

Nu cu mult timp în urmă, cei care puteau citi erau puțini. Ei aveau o pricepere rară și ceea ce făceau — analizând forma semnelor vechi și reliefând un mesaj scris de cineva cu mult timp în urmă — era privit cu teamă. Nu e de mirare că, în imaginea comună, cărțile și magia se îmbinau, iar existența unui tip de magie era considerată, destul de frecvent, sinistră. Diavolul, precum avocații, se credea că are un contract — o carte uriașă neagră, cu care te necăjea întotdeauna ca să o semnezi cu sânge. Și Dumnezeu avea această carte, unde numele celor mântuiți erau scrise, dar nu de ei înșiși. Odată înscris în carte ți-ar fi fost greu să te ștergi, deși era întotdeauna mai ușor să mâzgălești cartea bună a lui Dumnezeu decât pe cea rea a Diavolului.[19]

Scrisul are o profunzime, o permanență, pe care discursul nu-l are. Așa că de îndată ce povestitorii se apucă să scrie — sau de îndată ce alți oameni încep să-și scrie poveștile, ceea ce, de fapt, se întâmplă — cei care notează devin scribi și ceea ce au scris ia o formă fixă și neschimbătoare. Dumnezeu nu se mulțumește cu discursul sau cu hârtia celor 10 Porunci: el alege piatra, care-i accentuează soliditatea a ceea ce este scris. De remarcat totuși că în Noul Testament, Isus este un povestitor. El învață prin parabole, dar nu scrie nici un cuvânt[20], deoarece el însuși, este Cuvântul, Spiritul care răsună când este ascultat; el este fluid și intangibil, precum vocea cuvântătoare. Dar printre dușmanii lui sunt Scribii și Fariseii — acei care țin la litera scrisă a legii. În mod ironic, se consideră că noi am învățat despre acestea din afara cărților. John Keats a cerut în epitaful lui să se scrie „Aici zace cel al cărui nume a fost scris în apă". Câtă profunzime — astfel și-a obținut numele, notat, și, totodată, fluiditatea Spiritului.

Nu-i de mirare că Sf. Matei pare atât de temător în tabloul lui Caravaggio, apucând stiloul în timp ce un înger îi ordonă

ce trebuie să scrie: actul scrierii capătă greutate sub povara anxietăților. Cuvântul scris devine astfel o mărturie — ceva ce poate fi folosit împotriva ta mai târziu. Relevant în acest sens este unul dintre primele romane polițist, acela roman faimos, scris de Edgar Allan Poe, care are ca subiect o scrisoare furată.[21]

Dar să ne întoarcem la relația dintre povestitor *versus* scriitor. Există o strategie a autorului care constă în revendicarea oralității la un povestitor, așa cum o face Chaucer în *Povestiri din Canterbury* — inventând, în mare măsură, mai mulți oameni pentru a se comporta ca un al doilea povestitor în povestea pe care el însuși o sugerează pentru a fi spusă. Și de câte ori ați citit într-o analiză, că scriitorul și-a găsit, în sfârșit, „vocea"? Bineînțeles, că el nu a făcut asemenea lucru. În schimb, el a descoperit o modalitate de a scrie cuvinte într-o manieră ce creează iluzia vocii.

Dar ne înșeală modul în care o face, întrucât un scriitor nu este un povestitor. Mai întâi, el sau ea este sigur de compoziția sa, în timp ce povestitorul nu este. Povestitorul, precum actorul, trebuie să răspundă unei audiențe directe. Arta lui este un spectacol: instrumentul este vocea cuvântătoare, sprijinită de expresia facială și de gesturi. Proximitatea presupune că povestitorul trebuie să rămână între niște granițe. Insultă audiența — prea multă blasfemie sau prea multe comentarii ce denigrează orașul natal al audienței sau liderii săi — și te-ai putea trezi cu fructe stricate aruncate în tine sau cu câteva oase rupte. Din acest punct de vedere scriitorul, precum un artist de graffiti, este mult mai liber decât povestitorul: el nu trebuie să aștepte un răspuns. Precum Mary Ann Evans, care se retrage în fața curajosului și vorbărețului George Eliot; el poate pleca în vacanță în momentul publicării cărții sale și să nu citească niciodată recenziile. Recenziile nu-l preocupă cu adevărat — sunt prea târzii. Până apare cartea, textul este așezat, iar scriitorul și-a făcut treaba. Criticismul informal ar putea fi de ajutor următoarelor cărți, dar cartea prezentă, din păcate, trebuie să-și încerce șansele în această mare și vicleană lume.

Povestitorul în mijlocul povestirii poate improviza, fără limite — el poate divaga, adăuga detalii — dar nu poate reface începutul, cu excepția celor dintre spectacole. Precum o piesă

de teatru, povestea are o singură direcție: tu poți întoarce înapoi pagina și face ca totul să fie diferit. Scriitorul, pe de altă parte, își poate schița drumul, trudind precum Flaubert, dincolo de forma propozițiilor, străduindu-se să găsească cuvântul potrivit și aruncând numele scriitorilor pe fereastră — într-adevăr, aruncând numele scriitorilor pe fereastră. Structura verbală și coeziunea internă sunt mult mai importante pentru romancier decât pentru povestitor. Cei mai buni povestitori își pot îmbunătăți limbajul, dar de obicei ei se bazează pe fraze standard sau tropi, scoase din limbajul maselor și folosite ori de câte ori au nevoie. Repetiția — cuvintelor, frazelor, nu-i deranjează; scriitorul, nu bardul, este cel care caută dovezi pentru duplicatele unui vocabular instinctiv. Scriitorul nu este neapărat mai învățat și mai bine chibzuit decât povestitorul; dar este învățat și bine chibzuit în alte planuri.

Apoi există natura audienței. Pentru povestitor, audiența este chiar acolo în fața lui, dar audiența scriitorului constă în indivizi pe care poate nu-i va întâlni sau vedea vreodată. Scriitorul și audiența sunt invizibili unul pentru celălalt; singurul lucru vizibil este cartea și un cititor poate ține minte cartea mult timp după ce scriitorul nu mai este în viață. O poveste transmisă pe cale orală nu moare o dată cu povestitorul; multe asemenea povestiri au trăit mii de ani, călătorind dintr-un loc într-altul și dintr-un secol într-altul. Dar încarnarea individuală a poveștii — acea modalitate în care povestitorul o spune — moare. De aceea, povestea se modifică de la povestitor la povestitor. Trece, nu din mână în mână, dar din gură la ureche și iar la gură. În acest mod ea se mișcă.

O carte trăiește și se mișcă în afara autorului și poate fi rescrisă — dar în maniera oralității. Se schimbă în ceea ce privește lectura. Așa cum au remarcat mulți comentatori, lucrările de literatură sunt recreate de fiecare generație de cititori, care le reînnoiește prin descoperirea de noi înțelesuri. Textul tipărit al unei cărți este, de aceea, ca o înregistrare muzicală, care nu este ea însăși muzică, dar devine muzică când este cântată de muzicieni sau „interpretată" de ei, după cum spunem noi. Actul lecturii unui text este ca o piesă muzicală cântată și ascultată în același timp, iar cititorul devine propriul interpret.

Cu toate acestea, actuala carte de psihologie oferă iluzia permanenței. (Spun iluzia, întrucât cărțile pot fi arse și textele pierdute pentru totdeauna, ceea ce s-a întâmplat cu multe). O carte îți dă impresia, de asemenea, unei forme statice, de imuabilitate — aceasta și nu alta este ordinea cuvintelor. În epocile în care puțini oameni puteau citi și textele aveau o aură magică, avea importanță: să fii martor la pasajul de la sfârșitul Cărții Revelației,[22] în care autorul punea un blestem pentru cel care ar fi îndrăznit să schimbe un cuvânt din cele scrise. În astfel de condiții, acuratețea unui text oferit originalului devine o problemă de importanță majoră.

În trecut, textele erau copiate de mână; apoi a urmat epoca tiparului și cărțile au devenit duplicabile, în mod infinit, creând fenomenul de copii multiple fără original. Walter Benjamin a discutat fenomenul și repercusiunile lui în relația cu arta vizuală în eseul „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction";[23] dar este și mai mult adevăr în carte. O primă versiune a manuscrisului este doar atât — o primă versiune. Redactările, modificările și revizuirile abundă, și cine poate să spună ce versiune reprezintă intenția autentică a scriitorului?

Acel scriitor și audiența pot fi străini unul altuia, pentru că actul creației este separat în timp de actul receptării și de infinita duplicabilitate a cărții — acești doi factori contribuie grandios la viziunea modernă, echivocă a scriitorului însuși. A fi scriitor poate fi perceput ca un risc de a fi văzut ca jumătatea invizibilă a dublurii actului și posibil, de asemenea, ca o copie pentru care nu există un original. Scriitorul poate să nu fie doar un falsificator, ca mâna din „The Beast with Five Fingers", dar poate fi un fals. Un impostor. O imitație.

Cultul romantic timpuriu al scriitorului ca un mare om, un geniu, articolul autentic într-o mulțime de filistini și mediocrități[24] — acest cult trebuie să fie jucat împotriva imaginilor despre care am discutat; astea sunt: dualitatea scriitorului, evazivitatea lui alunecoasă și potențiala lui lipsă de autenticitate. Cu metode îmbunătățite de tipărire și distribuție, precum și cu progresul rapid în știința de carte, a fost posibil brusc pentru scriitori să devină instantaneu populari la o scală pe care nu și-o imaginaseră vreodată, să devină celebri pentru munca lor, în mod grandios: mai mari decât viața, precum și

aparent mult mai solizi. Dar o carte care apare de oriunde pe neașteptate se comportă ca un megafon. Amplifică vocea în timp ce șterge individul care i-a dat naștere și scriitorul este pus în obscuritate de imaginea pe care el însuși a creat-o. Byron se trezește faimos și este identificat cu figura byroniană a poeziei sale; dar odată ce i-a oferit acesteia toată profunzimea, a fost ca și cum el a ieșit din vizorul publicului: el nu ar fi putut trăi niciodată cu așteptări. Să fii un erou byronian este posibil doar în tinerețe, chiar și pentru Byron.

Geniul romantic se presupunea că este de un anumit tip, un mare original. „Originalitatea" în acest sens (adesea dusă la extreme, către grotesc și bizarerie) devine o piatră de încercare atât pentru evaluarea scriitorului de către public, cât și de el însuși. Chaucer și Shakespeare nu s-au gândit când au folosit subiectele altor persoane — de fapt, a spune că o poveste nu a fost inventată, ci că provine de la o autoritate mai în vârstă și/sau, într-adevăr, s-a întâmplat, însemna că nu era o minciună frivolă și îi oferea legitimitate. Romanticii timpurii susțineau că ce a scris un om nu era doar ceea ce gândea acesta cel mai adesea, în cel mai potrivit mod exprimat, și nu doar o lucrare bine realizată a întruchipării unui vechi mit sau legende sau a unui eveniment istoric. Nu, era propria expresie — expresia sinelui, a întregii ființe — și dacă un om scria opere de geniu, atunci el însuși era probabil un geniu, tot timpul. Geniu în timp ce se bărbierește, în timp ce-și servește masa, un geniu în sărăcie sau în bogăție, bolnav sau sănătos — este un bagaj greu de purtat. Nici un bărbat nu este eroul propriului corp, precum nici o femeie. Indienii Algonquin[25], William Burroughs[26] și unii desenatori de benzi britanici, precum Steve Bell, toți au povești în care orificiul dosului unei persoane se dezvoltă într-un alter ego, cu propria voce și personalitate — care este o variație privind modul în care corpul răstoarnă pretențiile noastre intelectuale și spirituale. Dacă te vezi ca un meșteșugar onest, îți poți șterge nasul cu mâneca și nimeni nu va afla, dar eroii sau eroinele romantice, și geniile au — din acest punct de vedere — mai puțină libertate.

Așa că dacă ai cumpărat pachetul geniului romantic — sau ultima sa versiune, înalta artă estetică, din a cărui viață a ieșit o compoziție frumoasă — ai fi putut simți o nevoie apăsătoare

pentru dublu: cineva care să joace partea mai înălțătoare, în timp ce tu sforăi cu gura deschisă. Sau, invers, cineva să sforăie în timp ce tu scrii un poem. „Un mare poet, un adevărat mare poet, este cel mai nepoetic dintre toate creaturile", spune Lord Henry Wotton în *Portretul lui Dorian Gray*, deconstruind ideea marelui poet de la începutul romantismului prin prisma unei concluzii logice — concluzia logică fiind aceea că dacă poezia este propria expresie și un mare poet pune tot ce-i mai bun din el în lucrare, nu mai rămâne mare lucru pentru viața lui. „Poeții mici sunt, în mod absolut, fascinanți", spune Lord Henry. „Simplul fapt că ai publicat o a doua carte de sonete face un om destul de irezistibil. El trăiește poezia pe care nu o poate scrie. Ceilalți scriu poezia pe care nu îndrăznesc să o trăiască".[27]

Iată o ultimă legendă despre dublu. Este o poveste de ficțiune — am citit-o în tinerețe, nu mai știu numele autorului, dar îl caut — și sună cam așa. Un bărbat trăia într-o casă cu camere mobilate, care sunt închiriate străinilor — unde locuiește, printre alții, o femeie — și el află că ea este extraterestru și că în fiecare seară în care ea se întoarce de la serviciu, se dezbracă, se întinde pe podea și își lipește vârful capului de cel al unei persoane în formă de burduf. Ea se golește în burduf, care se umple cu substanța ei ca un balon cu apă. Cel din urmă burduf gol este acum femeia și noul burduf gol se rostogolește și se reumple. Și tot așa, se transformă continuu. În timp ce femeia este plecată, el ia burduful și se uită să vadă ce se întâmplă. Femeia se întoarce și observă că al doilea burduf lipsește. Ea nu are ce să facă, decât să aștepte, destul de disperată. La scurt timp, ea se mistuie în flăcări. Ea nu poate trăi fără dublul ei.

De aceea, Autorul, cu majusculă, și cel care-i este pereche, este el sau ea. Ei alternează. Ei își unesc capetele. Fiecare își descarcă substanța vitală în celălalt. Nici unul nu poate trăi singur. Să o citez pe Isak Dinesen, care spunea că atât viața, cât și moartea, bărbat sau femeie, bogat sau sărac, Autorul și ființa umană atașată, sunt „două cutii încuiate, fiecare conținând cheia celeilalte".[28]

Aș încheia acest capitol, din nou, cu dilema lui Borges: „Nu știu care dintre noi a scris această pagină". Potrivit lui Borges, textul complet aparține părții autorului din ecuație — cu alte

cuvinte, numelui fără trup, cu excepția corpului lucrării — și viața exterioară din care se presupune că textul aparține părții moarte a acestui duo dinamic. Bănuim că amândoi au talent să scrie respectiva pagină — dar dacă este așa, când și unde? Care este natura momentului crucial — momentul în care se produce actul scrierii? Dacă i-am putea surprinde în timpul scrierii, am putea avea un răspuns mai clar. Dar nu putem niciodată. Chiar dacă suntem noi înșine scriitori, este foarte dificil să ne observăm în timpul scrierii: atenția noastră trebuie să se focalizeze asupra a ceea ce facem, nu asupra noastră.

Ocazional, totuși, un scriitor va încerca. Iată-l pe minunatul scriitor italian Primo Levi, care a fost și chimist, la sfârșitul cărții sale intitulate *The Periodic Table*. El vorbește despre un atom de carbon și iată ce spune:

> ...Vă voi mai spune o singură poveste, secretă, și o voi spune cu umilința și reticența celui care știe de la început că misiunea lui este fără speranță, iar mijloacele îi sunt plăpânde...
>
> Este din nou printre noi, în sticla de lapte. Este inserat într-un complex și lung lanț, la fel precum majoritatea legăturilor lui, care sunt acceptabile pentru corpul uman. Este înghițit; și din moment ce fiecare structură vie adăpostește o neîncredere sălbatică a fiecărei contribuții a oricărui material de origine organică, lanțul este, în mod meticulos, spart în fragmente, unul câte unul, fiind acceptate sau respinse. Unul, unul care ne interesează pe noi, traversează pragul intestinal și intră în sânge: migrează, bate la ușa celulei nervoase, intră și înlocuiește carbonul ce era parte din el. Această celulă aparține creierului, și acesta este creierul meu, creierul meu care scrie; și celula în discuție și în interior, atomul în discuție, este în grija scriiturii mele, într-un gigantic minuscul joc pe care nimeni nu l-a descris încă. Ea este cea care în această clipă, ieșind din încurcătura labirintică a da-urilor și a nu-urilor, îmi face mâna să se miște într-o anumită direcție pe hârtie, face aceste spirale ce sunt semne: o dublă pocnitură, în sus și-n jos, între cele două nivele de energie, îmi ghidează mâna să imprim pe hârtie acest punct, aici, acesta.[29]

Un atom în mișcare. Ceva invizibil, dar comun, însă miraculos. Noi credem în el, într-un fel, dar credem mai mult în caracterul imediat al mâinii lui Primo Levi, pentru că el folosește prezentul, ceea ce înseamnă că noi suntem chiar aici cu el, în timp ce citește și uite — aici este punctul pe care mâna lui tocmai l-a făcut: punctul la sfârșitul *The Periodic Table*. Totuși, scriitorul din spatele mâinii își închipuie, cu un pic de chimie, scriitorul ca un atom de carbon — pentru noi este într-un fel, fără sânge, la urma urmei.

Și așa mă îndrept spre *Alice în țara din oglindă*, întotdeauna atât de folositoare în probleme de construcție a lumilor alternative. La începutul poveștii, Alice este de-o parte a oglinzii — partea „vie", dacă vrei — și anti-Alice, reflecția ei și dublul revers, este pe partea cealaltă, sau partea „artistică". Precum *Doamna din Shalott*, Alice este o privitoare în oglindă: partea „vie" privește înăuntru, partea „artistică" se uită în exterior. Dar în loc să spargă oglinda și în acest mod să înlăture partea „artistică" pentru dificila și luminoasa parte „vie", unde partea „artistică" este sortită morții, Alice merge pe celălalt drum. Ea intră *prin* oglindă și apoi există o singură Alice sau una singură pe care noi o putem urmări. În loc să-și distrugă perechea, „reala" Alice se unește cu cealaltă Alice — Alice imaginara, închipuita, Alice care nu există nicăieri. Și când partea „vie" a Alicei se întoarce în lumea reală, ea aduce și povestea oglinzii cu ea înapoi și începe să o spună pisicii. Ceea ce rezolvă cel puțin problema audienței.

Este o falsă analogie, bineînțeles că Alice nu este scriitorul poveștii despre ea. Totuși, iată care este bănuiala mea în legătură cu scriitorii și perechea lor evazivă și cu întrebarea cine și ce face în măsura în care scrierea continuă. Actul scrierii se produce în momentul în care Alice trece prin oglindă. În această clipă, bariera de sticlă dintre cele două entități dispare și Alice se regăsește și aici, și acolo, nefiind nici arta nici viața, nici unul nici celălalt, cu toate că, în același timp, ea este și una și alta. În acel moment timpul însuși se oprește în loc, dar se și dilată, și atât scriitorul, cât și cititorul au tot timpul, de pe altă lume.

3

DEDICAȚIE:

Marele Zeu Creion

Apollo vs. Mamona: cărui altar ar trebui să se închine scriitorul?

Nimic nu este cu adevărat frumos dacă nu este folosit; tot ce este folositor este urât, pentru că este expresia unei nevoi și acei oameni sunt josnici și dezgustători, precum natura lor modestă și becisnică.

Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*[1]

Tot ceea ce sunt atârnă de un fir diseară
În timp ce o aștept pe cea căreia nimeni nu-i poate porunci.
Tot ce prețuiesc mai mult — tinerețea, libertatea, gloria —
Pălește în fața ei, ce poartă flautul în mână.

Și iată! Ea apare...își aruncă vălul pe spate
Mă țintuiește cu privirea, senină și nemiloasă.
„Tu ești cea", întreb eu, „de la care Dante a auzit dictându-i-se
Versurile Infernului?" Ea răspunde: „Da".

Anna Akhmatova, *The Muse*[2]

... Căzut-ai sub răzbunătoarea lor beție,
Dar cântul tău a rămas în lei, în stâncă,
în arbori, în păsări. În toate cânți încă.

O, tu, pierdute zeu! Urma ta veșnică!
Sfâșiat și risipit: numai prin această faptă a urii,
Noi suntem acum cei ce ascultă și-o gură a Naturii.

Rilke, *Sonnets to Orpheus*, I, 26[3]

Și atât de entuziast, el își slăvește durerile, acest poet, în timp ce imbecilii stupizi se scobesc în dinți și își încalecă femelele. Mizerabil

mitocan! Își poate cineva imagina ceva mai ridicol? ironic? caraghios? Va voi Poetul să se alăture Preotului, Războinicului, Eroului și Sfântului ca nostalgice piese de muzeu spre încântarea unei enciclopedii universale?

Irving Layton, *Foreword, A Red Carpet for the Sun*[4]

„Fac aluzie la muza mercenară pe care am condus-o la altarul literaturii. Nu te băga, băiatul meu, în jug! Teribila femeie îți va schimba viața!"

Henry James, „The Lesson of the Master"[5]

Cu mult timp în urmă, ni s-a spus, că imaginile erau venerate precum zeii și se credea că ele au puterile zeilor; existau anumite cuvinte — nume sfinte. Apoi imaginile au devenit reprezentările zeilor — icoanele, sacre prin ceea ce arătau, nu prin ceea ce erau ele însele. Apoi au devenit alegorii — imaginile făceau aluzie sau prefigurau un set de idei sau de relații sau de entități, nefiind prezentate ca ele însele, ci prin dubluri. Apoi arta a atras atenția și a devenit descrierea lumii naturale, o lume în care Dumnezeu nu era atât de vizibil, dar era sugerat ca fabricantul originar, care ar sta ascuns pe undeva în trecut sau în spatele scenariului newtonian. Apoi chiar această presupunere a pălit. Un peisaj era un peisaj, o vacă era o vacă: ele puteau scoate în relief stările de spirit și sentimentele, dar mintea și sentimentul erau umane. Divina Reală Prezență se retrăsese.

Dar în Vest, întrucât religia pierduse teren pe scară largă la nivelul societății, Prezența Reală s-a reîntors pe tărâmul artei. În cursul secolului al XIX-lea, percepția asupra rolului artistului s-a schimbat: până la sfârșitul secolului, el sau ea trebuia să servească acestei entități mistice — Arta cu majusculă — în sprijinul creării unui spațiu sacru, inclus între granițele lucrării artei însăși. Când se vorbea de o nouă religie și de construirea unei biserici care să aibă exemple din tradiția poeziei, Yeats nu era singurul, ci era, pur și simplu, reprezentativ. Spațiul sacru al artei a fost conceput cu atât mai pur sau mai monstruos decât norma, dar, în mod distinct, de vulgaritatea, rapacitatea, banalitatea și laicitatea vieții întregii societăți. Artistul trebuia să-și fie propriul preot, aducând Prezența Reală în ființa umană, precum preotul romano-catolic

credea că aduce Prezența Reală a lui Dumnezeu în timpurile și locurile în care slujea pentru celebrarea Maselor. Încăpățânată materie.

Exista un corolar. Un semn de autenticitate la un preot este lipsa de interes pentru pecuniar: așa arată tradiția sau mai degrabă tradițiile, pentru multe culturi care împărtășesc acest punct de vedere. Dar într-o societate ce progresiv a ajuns să valoreze mai puțin, unde îl duce pe artist lucrarea lui sacră, fără a mai menționa nota de plată ucigătoare?

În capitolul anterior am vorbit despre percepția scriitorului că el sau ea sunt doi: unul care trăiește și, consecvent, moare, celălalt care scrie și devine un nume, separat de corp, dar unit cu corpul lucrării. Acum aș vrea să analizez o dihotomie diferită — cea dintre artă și bani. Spusă mai simplu — să folosim limbajul colocvial nord-american — acolo unde roata se întâlnește cu drumul. Aici scriitoarea se găsește prinsă între piatra vocației artistice și locul dur al trebuinței de a-și plăti chiria. Un scriitor ar trebui să scrie pentru bani? Și dacă nu pentru bani, atunci pentru ce? Ce intenții sunt legitime, ce motivații trebuie susținute? Unde trebuie delimitată linia între integritatea artistică și valoarea absolută? Pentru ce sau pentru cine trebuie să fie dedicate eforturile scriitorului?

Poți crede deja că este destul de vulgar să aduc în discuție această chestiune —banii. Mă gândesc la mine din moment ce pentru generația mea — de parcă noi am fi fost economi — a discuta despre bani era comparat cu discuțiile despre problemele intime. Dar timpurile s-au schimbat și problemele intime sunt acum o marfă ce are căutare, deși poți crede că este vulgar, poți gândi, totodată, că este direct și onest — într-adevăr, aproape respectabil — pentru că nu sunt banii acum măsura tuturor lucrurilor?

În thrillerul hollywoodian al lui Elmore Leonard *Get Shorty*, o vedetă de cinema și un agent discută cu un scriitor, care este considerat de cei doi o formă drăguță și de origine modestă din realitatea crudă. „Un scriitor poate petrece ani în șir lucrând la o carte pe care nu știe cu siguranță dacă o va vinde. Ce-l determină atunci?", întreabă vedeta de cinema. „Banii. Ideea unei lovituri de proporții", spune agentul.[6] Explicația banilor

are cel puțin virtutea de a fi un fapt democratic — oricine poate înțelege — și, de asemenea, plauzibil — pe când divagațiile despre Artă, cu majusculă — precum acelea pe care ți le-am expus succint — ar avea un aer învechit și demodat în lumina materialismului simplu și strălucitor de la Hollywood.

Dar acest fapt nu este valabil doar pentru Hollywood. Nu răspândesc editorii vești despre sume substanțiale în speranța că cititorii vor respecta cartea mai mult? De ce pretind oamenii că nu sunt interesați? Și odată ce absolvesc universitatea, ei admit a fi și mai interesați. Mă întorc în 1972, anul în care am făcut un turneu de lectură pe valea râului Ottawa. A fost ceva de arie restrânsă, nu de proporții; am mers cu autobuzul, am cărat cu mine cărțile să le vând — mă pricepeam să fac schimbări, având în vedere că odată am lucrat pentru o expoziție de echipamente sport — și la un moment dat am adunat toate aceste cărți în jurul meu într-un tobogan, pentru că avea un felinar care dădea o licărire de lumină. În cele patru orășele pe care le-am vizitat, am fost primul poet care apărea sau care a fost posibil să apară vreodată. Cărțile erau împachetate, nu pentru că oamenii ar fi iubit poezia sau pe mine, ci pentru că era imaginea obișnuită pentru ei. Cele mai bune două întrebări care mi-au fost adresate au fost „Aceasta este culoarea părului tău sau a fost vopsit?" și „Câți bani produci?". Nici una dintre aceste întrebări nu era agresivă. Amândouă erau pertinente.

Întrebarea privind aspectul părului meu urmărea să descopere — sau așa mi s-a părut mie — dacă înfățișarea mea sălbatică și zburlită, aș îndrăzni să spun inspirată sau ușor nebunească — înfățișarea potrivită, așa cum oricine bănuia, pentru o femeie poet — era naturală sau nu. În ceea ce privește întrebarea referitoare la câți bani câștig, aceasta a fost, pur și simplu, o confirmare a naturii mele umane: scriitorul era un corp, ce includea un stomac. Și scriitorii trebuie să mănânce. Poți să ai banii tăi; te poți mărita pentru bani; poți atrage un patron — dacă nu un rege, un duce sau un reprezentant din sfera științelor umaniste. Acestea sunt opțiunile pentru un scriitor, în relație cu banii, și ele sunt singurele opțiuni.

Factorului bani îi este frecvent atribuit un rol discret în biografiile scriitorilor, biograful fiind, de regulă, mult mai

fascinat de afacerile amoroase, nevroze, patimi, influențe, boli și vicii în general. Banii sunt adesea hotărâtori, determinând nu doar calitatea vieții celor care scriu, ci, uneori, și calitatea a ceea ce scriu. Anumite povești sunt elocvente — sărmanul Walter Scott, de exemplu, care semnează o poliță pentru un partener care, ajuns în pragul falimentului, îl condamnă la achitarea datoriei. Asemenea coșmaruri ne bântuie momentele de insomnie, ne alungă somnul. Înlănțuit de birou. Forțat să pornească traforajul literar, indiferent de înclinație, indiferent de vreun avantaj. Sclavul Condeiului. Ce purgatoriu.

Deși evităm să semnăm polițe, există multe capcane. Există, de exemplu, sistemul editorial și dominația crescândă a acestuia pentru cele mai radicale șmecherii. „Noi nu vindem cărți", a spus un editor, „noi vindem soluții pentru probleme de piață". Cu toții am auzit povestea scriitorului care nu a reușit să-și vândă primul roman și atunci l-a prezentat pe al doilea. „Dacă ar fi fost acesta *primul* roman", oftează agentul. „Atunci aș fi fost capabil să-l vând". Morala: un editor va risca, dar — progresiv — o singură dată. Au trecut zilele — când au fost acele zile, totuși? — când un Maxwell Perkins, ca editor,[7] putea susține un scriitor să treacă prin două sau trei sau patru eșecuri financiare, așteptând marea realizare. În prezent,

Cel care scrie, și plătește,
Va trăi doar pentru a scrie în altă zi.[8]

Dacă te interesează doar hrana și nu-ți poți vinde următorul roman sau să obții un serviciu ca vânzător, există fonduri literare, și ar trebui să fii capabil să-ți croiești drum printre miile de persoane care așteaptă la rând. Mai există posturi de profesori, dar și pentru ele se așteaptă la rând. Pentru scriitorii noi sau consacrați există, de asemenea, festivaluri internaționale; există turnee literare înspăimântătoare prin câte 20 de orașe; mai există ofertele din ziare. Nu e de nici un folos să fii unul dintre lucrurile acelea.

Eșuând în aceste demersuri, mai există munca monotonă. Poți publica pe Internet. Și poți recurge, în cele din urmă, la pseudonime. Astfel poți face ca romanul tău *să pară* a fi primul roman, chiar dacă nu este. Este o junglă acolo, în tărâmul

alfabetului. Nu, este o mașinărie, de fapt. Un dinte îl scoate pe celălalt.

Când mi-am descoperit vocația de scriitor la vârsta de 16 ani, banii erau ultimul lucru la care mă gândeam, dar în scurt timp a devenit primordial. Pe măsură ce împlineam 17 și apoi 18 și apoi 19 ani și făceam inventarul situației, presiunea creștea. Cum urma să trăiesc? Fusesem educată de niște părinți foarte neliniștiți în acest sens, așa cum spun acum, responsabili din punct de vedere financiar, și se așteptau să mă întrețin singură. Nu aveam nici o îndoială că mă voi descurca, într-un fel sau altul; dar nu știam în ce pericol mă aflu încercând să trăiesc în această lume ca scriitor încă din tinerețe, unde atât de multe forțe puteau conspira să-mi năruie orice licărire de speranță.

Nu am întâlnit nici o scriere despre scriitori și despre viețile operelor lor până am intrat la universitate și am parcurs în grabă *Enemies of Promise* de Cyril Connolly, publicată în original în 1938, dar revizuită în timp de către mine ca să mă îngrozesc.[9] Inventariază foarte multe obstacole care-l pot bloca pe scriitor — *el* este implicit — să producă cea mai bună operă. Acestea nu includ numai practica jurnalismului — un nenorocit cu siguranță —, dar de asemenea succesul popular, prin implicarea excesivă în agenda politică, neavând bani și fiind un homosexual. Despre cel mai eficient mod în care se poate întreține un scriitor, spune Cyril Connolly — atât el, cât și eu trăiam atunci în epoca dinaintea difuzării subvențiilor — era căsătoria cu o femeie bogată. Nu era prea multă speranță în acest sens pentru mine, dar toate celelelalte posibilități, potrivit lui Connolly, erau pline de riscuri.

Nu m-am gândit, de exemplu, că aș fi capabilă să produc bani din scrieri — sau cel puțin nu din acel fel de scriere pe care mi-l imaginam pentru mine. Dar prețurile de vânzare pe piață nu reprezentau atunci o amenințare pentru mine. Cea mai mare parte a lucrărilor mele erau poezii. Suficient pentru acest subiect. În ceea ce privește restul funcționa — prin *rest* referindu-mă la romane — cum am menționat deja, oricine intra în scenă la un moment dat și, de asemenea, într-un anumit loc, și aceasta era Canada la sfârșitul anilor '50. Acum totul

s-a schimbat, bineînțeles, iar în țara mea să fii avansat pe un loc șase se înscrie în zona tinerilor romancieri favoriți; dar astfel de lucruri ieșeau din discuție în acele timpuri. Existau câțiva editori locali și aceia aveau și rolul de agenți care importau cărți și de vânzători de manuale școlare. Ei nu erau obișnuiți să-și asume riscuri, din moment ce nu exista o cerere semnificativă pentru scriitura indigenă. Mentalitatea colonială era încă pe poziții de forță, în sensul că Mărețul Avantajos Loc pentru artiști se bănuia a fi în altă parte, precum Londra, Paris sau New York și dacă tu erai un scriitor canadian erai perceput de conaționali ca fiind nu doar de talie inferioară, dar și demn de milă, patetic și arogant. Wyndham Lewis, cel care a rămas până la sfârșitul războiului în Toronto, a fost întrebat de o matroană unde locuiește, iar când el i-a răspuns, ea i-a spus „Dl. Lewis, aceasta nu este o locație foarte elegantă". „Doamnă", a replicat scriitorul, „*Toronto* nu este o locație foarte elegantă". Nu era nici în perioada în care am început eu să scriu. Dacă vrei să fii un scriitor serios, trebuie să o faci de dragul artei, pentru că e slabă speranța să o faci pentru bani.

Până la vârsta de 20 de ani am cunoscut câțiva oameni care scriau, dar nici unul nu se aștepta să-și facă astfel o situație. Ca să obții o frântură din ospățul mișcării literare, ar trebui să publici în străinătate, ceea ce înseamnă că ar trebui să scrii ceva ce ar putea capta editorul străin. Funcționează fără a spune că acești editori străini nu sunt prea mult interesați de Canada. Alungarea lui Voltaire din acel loc a fost aprobată unanim de opinia publică. Binecunoscutul slogan cu triplu tăiș al lui James Joyce, „liniște, exil și viclenie"[10], a avut o rezonanță distinctă pentru aspiranții scriitori canadieni, în special pentru exilanți.

De aceea, generația mea a fost sortită unui devotament al artei pentru artă, deși nu am analizat câtuși de puțin istoria și iconografia acelei poziții. Dacă am fi făcut-o, ne-am fi gândit că distanțarea noastră de tentațiile lui Mammona ne-ar fi fost utilă: existau cei care aveau bani, un diavol necesar cel puțin pentru un artist. Să te înfometezi într-o mansardă, ca să ai niște viziuni. Oricum, pentru a rămâne în viață, trebuia să ai cel puțin un pic de pradă — cu atât mai bine dacă era moștenită, pentru că atunci nu mai trebuia să sapi în jur și să te înjosești;

dar să scrii *pentru* bani sau cel puțin să se creadă că pentru acest motiv scrii, te situa în categoria prostituaților.

Așa a rămas în anumite zone până în prezent. Încă aud ironia caustică în tonul intelectualului parizian care m-a întrebat „Este adevărat că scrii bestseller-uri?", „Nu intenționat", am replicat eu oarecum timidă. Oarecum defensiv, pentru că știam aceste expresii la fel de bine ca și el, și eram familiarizată cu ambele tipuri de snobism: cel care atribuie valoare unei cărți, pentru că produce mulți bani, și cel care atribuie valoare unei cărți, pentru că nu produce. Pentru tânărul scriitor care are ambiții puriste, care vrea să fie original, care vrea să fie un artist de un anumit fel, în special când societatea în general împărtășește părerea exprimată în povestea Eudorei Welty, „Omul Pietrificat" — „Dacă ești atât de deștept, de ce nu ești bogat?"[11] Fie sărac și curat, fie bogat și vândut cu prețul pus pe o etichetă pe suflet. Așa arată mitologia.

De fapt, așa cum Lewis Hyde a subliniat în cartea sa *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*,[12] orice expresie care încearcă să conecteze valoarea literară cu partea pecuniară este prezentată într-o lumină falsă. Cehov și-a început cariera scriind exclusiv pentru bani, și niciodată din alte motive, ca să-și întrețină familia lovită de sărăcie. Acest fapt îl face josnic? Shakespeare a scris pentru scenă, în mare parte a vieții lui, fiind concentrat să-și capteze audiența. Încă de la început, Charles Dickens a renunțat la serviciul său zilnic și a trăit de pe urma condeiului. Jane Austen și Emily Brönte nu au procedat în mod asemănător, deși ele nu ar fi refuzat niște bani suplimentari. Dar tu nu poți spune că vreunul dintre aceștia este un artist mai bun sau mai slab pur și simplu prin prisma factorului pecuniar.

Cu toate acestea, așa cum subliniază Hyde, acea parte din orice poem sau roman care îl face operă de artă nu-și are valoarea din tărâmul pecuniar. Derivă din talent, care întrunește diferite moduri de procesare. Un talent nu este cântărit sau măsurat, nici nu poate fi cumpărat. Nu poate fi așteptat sau comandat; mai degrabă este acordat, sau în caz contrar nu există. În termeni teologici este o înzestrare, ce provine din perfecțiunea ființei umane. Oricine se poate ruga pentru el, dar rugăciunii sale, din acest motiv, nu i se va răspunde. Dacă nu

ar fi așa, scriitorii nu ar mai avea blocaje. Compoziția unui roman poate fi o parte de inspirație și nouă părți de transpirație, dar acea parte de inspirație este esențială, dacă lucrarea urmează să trăiască drept artă (Părțile variază în cazul poeziei, dar ambele sunt implicate).

Există patru moduri de a combina valoarea literară și banii: cărțile de valoare care produc bani; cărțile fără valoare care produc bani; cărțile de valoare care nu produc bani; cărțile fără valoare care nu produc bani. Acestea sunt singurele variante. Toate sunt posibile.

Iarăși potrivit lui Hyde, artistul serios ar trebui să fie bine îndrumat să obțină un agent care poate acomoda tărâmul artei cu cel al banilor; acest mod salvând scriitorul de la orice discuții în contradictoriu și nedemne. El poate rămâne rezervat, singur în intenție și pur la inimă, în timp ce ceilalți cu talente mult mai mercantile licitează mai mult și îi scade prețul, în spatele ușilor închise.

Neavând o asemenea protecție, el va trebui să-și păstreze o fermă distincție în suflet. Este cazul lui Cezar cu privire la ceea ce este al lui și apoi arătând respect pentru celălalt — sau celorlalți — care are în responsabilitate afacerile artistice ale lui non-Cezar. O jumătate ține socotelile, cealaltă se închină la altar. Iat-o aici pe Isak Dinesen, într-o poveste intitulată „Tempests", care descrie un actor bătrân binevoitor și pe regizorul piesei:

> D-l Soerenson are în natura sa un tip de duplicitate care ar putea...fi numită chiar demonică, dar cu care el se descurcă să trăiască în termeni armonioși. El era pe de o parte un conștient, isteț și neobosit om de afaceri, cu un ochi în ceafă, cu un ascuțit simț pentru câștig și cu o viziune realistă și detașată... Și el era deodată și în același timp servitorul obedient al artei lui, un bătrân preot umil într-un templu, având cuvintele „Doamne, nu sunt demn" gravate în inima lui... D-l Soerenson a fost caracterizat în acele timpuri... ca un speculant nerușinat... Dar în relațiile cu nemuritorii, era cast ca un virgin.[13]

Aș vrea să vă reținăi atenția aici cu două fraze relevante. „Un bătrân preot umil într-un templu"; și „Doamne, nu sunt demn".[14] Templul pentru ce, am putea întreba? Cine este Domnul căruia i se adresează? D-l Soerenson nu-și sacrifică arta în favoarea lui Mammon; dar cine este Dumnezeul pe care el îl slujește ca un bătrân preot umil? Bănuim că nu este Isus.

Liniștea cu care Isak Dinesen a fost capabilă să folosească o astfel de limbă încărcată este rezultatul unei lungi și dificile bătălii, a luptat permanent cu tendințele intelectuale, estetice și spirituale ale secolului al XIX-lea, precum și cu decadența. Ea însăși a fost studentă la arte în Paris în prima decadă a secolului al XX-lea și a fost destul de familiară cu problemele puse în joc în acest război. Concurenții erau cei care voiau ca arta să aibă ceva de valoare în exterior — să aibă un scop religios sau cel puțin o intenție înnobilatoare sau, și mai puțin, un efect optimist, sănătos și plăcut — și, la un alt capăt, cei care proclamau autosuficiența artei și scutirea ei de la orice necesitate de justificare socială. Acest război nu s-a terminat câtuși de puțin; izbucnește unul nou ori de câte ori apare o dispută între oameni pentru obținerea de fonduri, să spunem, pentru o expoziție de artă care include vârful unei ancore într-o sticlă sau o vacă moartă sau o pictură cu Criminalii Moors. Așadar, din moment ce orice fel de artist — incluzând scriitorii — este influențat parțial de ceea ce crede el că se presupune că face și, pe de altă parte, ce-i este interzis să facă, este bine să parcurgă pe scurt câteva puncte anterioare din dispută.

La începutul acestui război, s-a stabilit numai că religia are în obicei să pretindă o libertate totală, mai mare sau mai mică, față de judecata externă: și-a rezervat dreptul de a împărți cu restricție standarde morale și nu de a fi subiectul vreunuia, cu excepția celor inventate de ea. Aspirau campionii artei pentru artă atunci la statutul religiei? Într-un cuvânt, da. Și nu putea fi considerată o blasfemie? Da, din nou. Să fii poet, în mijlocul acestui război, însemna că erai un *poet blamat*, sortit Iadului, dar sfidător, precum Don Giovanni al lui Mozart, care obținuse un statut cult în secolul al XIX-lea pe care nu-l avusese în secolul al VIII-lea. Sau precum Byron. Sau precum Baudelaire. Sau ca Rimbaud. Sau precum Swinburne. Și tot așa.

Exista o anumită noblețe într-o astfel de osândire: erai sigur pe statutul tău, oricât de condamnabil ar fi fost, deși te-ar fi putut debarca pe tărâmul Iadului. Acolo ar putea exista un mare adevăr implicit: victorienii erau îndrăgostiți de adevărurile înalte, așa că dacă mergeai la luptă, era ca și cum aveai un mare adevăr de partea ta. Argumentul, ce fusese rostit, ar putea avea legătură cu ceva precum:

„Adevărul te va elibera",[15] a spus Isus. „Frumusețea este Adevărul, Adevărul, Frumusețea",[16] a spus John Keats. După regulile silogismului, dacă adevărul este frumusețea și adevărul te va elibera, atunci frumusețea te va elibera și întrucât noi suntem pentru libertate sau am fost și, din moment ce libertatea a fost preaslăvită în epoca romantică, ar trebui să ne dedicăm venerării frumuseții. Și unde este mai multă frumusețe — interpretată în sens larg — manifestă decât în Artă? Acest șir de idei urmărit până la final conduce la concluzia că chiar cotitura esteticii de la dimensiunea morală a avut, ea însăși, o dimensiune morală. Și dacă nici continuarea expresiei perfect artistice nu este singurul scop al artistului, ce alte scopuri sunt de așteptat, în mod legitim, să aibă el sau ea?[17]

Tennyson a formulat această problemă timpuriu în cariera lui, într-un poem, într-o oarecare măsură cu caracter programatic, intitulat „The Palace of Art".[18]

Mi-am construit sufletul ca o plăcută casă dumnezeiască,
În care liniștit poți locui.
Am spus, „O suflete, fii fericit și petrecăreț
Dragă suflete, pentru toți este bine.

Așa începe. Urmează un catalog cu decorații interioare, cu *obiecte de artă* de valoare, ale lui Dorian Gray sau ale oricărui estet ciudat al lui Henry James; dar se dovedește a fi insuficient. Palatul Artei este o clădire încântătoare, cu multe urne cu măiestrie lucrate și fântâni de aur și statuete grecești și alte obiecte care te inspiră, dar sufletul nu poate trăi acolo. Ar trebui să fie prea izolat și egoist și, de asemenea, prea steril; în plus, sufletul a făcut un Dumnezeu al Artei și pentru acest lucru e vinovat de idolatrie. „Stau precum Dumnezeu, neavând nici un crez", spune ea, „dar contemplând totul". Din acest motiv, ea

este vinovată de „șarpele mândriei", cel mai rău păcat, și curând cade într-o disperare profundă.

Ca artist — în special ca artist — sufletul poetului trebuie să meargă acolo unde este acțiune umană, și pentru Tennyson înseamnă întotdeauna o coborâre din înălțimi, pentru că dragostea — fie pentru o persoană sau pentru umanitate — este pe pământ. Palatul Artei nu este renegat și distrus în acest poem, dar trebuie umanizat.

Așa că în momentul în care patru ani s-au împlinit,
Ea și-a aruncat roba regală.
„Făceți-mi o căsuță în vâlcea", a spus ea,
„Unde să pot jeli și să mă pot ruga.

Nu dărâma-ți totuși turnurile palatului, ele sunt
Atât de luminoase și frumos înălțate;
Poate mă voi întoarce cu alții
După ce-mi voi ispăși vina".[19]

Odată ce ai coborât și te-ai murdărit și ai avut parte de suferințe și căință, te poți întoarce și poți aduce alți oameni cu tine, motiv pentru care Palatul Artei s-a schimbat în bine, poate în Galeria Națională.

Cunoașterea artistică a unei epoci devine clișeu pentru următoarea. Îmi aduc aminte două cântece celebre în anii '50, unul care mă îndemna să cobor din turnul de fildeș și să las iubirea să-mi pătrundă în inimă și un altul în care femeia este numită Mona Lisa și e întrebată dacă este caldă și reală sau doar rece și singură, o încântătoare lucrare de artă. Arta este rece, viața este caldă, face trimitere la: un revers al situației în Odă, la o urnă grecească de Keats, în care timpul este înghețat și scena de viol descrie momentul culminant al arestării și spectatorii vor îmbătrîni și se vor răci (Această urnă grecească cu reversurile viață-moarte, rece-fierbinte este *Portretul lui Dorian Gray*[20] în construcție).

Bătălia în secolul al XIX-lea privind funcția potrivită a artei a fost acerbă, dar toate încercările de a îndrepta arta spre anumite scopuri utile sau pentru a demonstra că avea un asemenea scop — chiar tentativele unor iubitori de artă ca Ruskin și

Matthew Arnold — au provocat suferință în final, pentru că s-a ajuns la cenzură. Dacă frumusețea este adevărul și adevărul te eliberează, există vreun fel de adevăr ce ar trebui suprimat? Da: adevărul urât sau orice fel de adevăr ce poate să-ți facă rău, motiv pentru care John Ruskin distruge multe din desenele erotice ale lui Turner. Cei care au propovăduit utilitatea socială a artei au dorit să nege totul, așa cum Papa a ascuns loviturile lui Michelangelo din Capela Sixtină în timpul Contra-Reformei.

Nu doar sexul trebuia cenzurat: mai trebuiau cenzurate ideile politice ce provocau masele sau noțiunile critice despre religie sau violența deschisă și murdară și tot așa. Totuși, cel mai frecvent era sexul și romancierii timpului știau destul de bine că erau unele lucruri ce nu puteau fi scrise pentru a fi publicate, pentru că asemenea lucruri nu puteau fi tipărite, pur și simplu. Astfel, eroii Artei devin cei dornici, după cum spun acum, cei insistenți.

Unii scriitori au insistat prea mult și au intrat în conflict cu autoritățile. „Flaubert", spune Borges, „a fost primul care s-a consacrat (și folosesc cuvântul în completa lui rigoare etimologică) creării unei lucrări estetice pure, în proză".[21] Flaubert este un alt preot într-un templu — un preot autoconsacrat — care s-a dedicat actului estetic pur și, din acest motiv, a fost de la sine suspect în războiul dintre artă și scopul moral. El a fost dat în judecată pentru *Madame Bovary* și s-a găsit în postura neplăcută de a juca după regulile dușmanilor — asta e, ca să demonstreze că lucrarea lui are o moralitate neîndoielnică. El a apărat-o susținând că morala era sănătoasă pentru că Madame Bovary a murit de o moarte oribilă ca rezultat al acțiunilor de adulter (Considerat în sens strict, neadevărat — dacă nu ar fi petrecut în mod nebunesc, nu ar fi sfârșit în acest mod).

Cenzorii și doamna Grundys au fost ocupați timp de mai multe decade, eforturile lor culminând cu victorii, precum interzicerea lucrării lui James Joyce, *Ulysees*, dar ipocrizia comandată de stâlpii societății a generat revolta artiștilor. Aducând-o la extremă, revolta i-a dat pe Henry Miller și William Burroughs: nu era un caz de reverie la visul imposibil, ci de a tipări cuvântul netipărit. Această dispută a continuat mult timp. În perioada studenției, *Iubitul Doamnei Chatterley*

nu a fost acceptată în Canada, iar opera lui Henry Miller, *Tropicul Cancerului*, a fost introdusă ilegal în țară.

Să punem totul într-un context: tu nu puteai atunci — la sfârșitul anilor '50 — să cumperi contraceptive de la tejghea, nu puteai să le cumperi deloc dacă erai femeie nemăritată; nu aveai voie să faci avort cu excepția unor complicații sau pe o masă de bucătărie; prima oară când am citit povestea lui Hemingway, „Hills Like White Elephants", nu aveam idee despre ce discută un bărbat cu o femeie. Nu puteai face reclamă la produsele medicale pentru femei și să le spui ce sunt, ceea ce creștea încă de atunci, fără a avea rival, gradul de suprarealism. Îmi amintesc, în mod deosebit, de o femeie într-o rochie de seară, de culoare albă, în stil grecesc, care stătea pe o scară din marmură și privea marea, având un titlu dedesubt care începea cu „Modes...Pentru că". *Pentru că ce?* M-am întrebat atunci, copil fiind. Este o întrebare ce mi se repetă încă în vise.

Dar să ne întoarcem la războaiele privind arta. „Artă pentru artă", o deviză stranie pe un banner,[22] înălțată de Théophile Gautier — sfidând proprietatea socială, progresul individului, onestitatea morală și tot așa — această deviză era crezul că în final va triumfa printre cei dedicați Artei. Spre sfârșitul secolului, Oscar Wilde a putut proclama, fără a șoca mai mult decât a intenționat,

Viața morală a oamenilor este o parte din materialul folosit de artist ca subiect... Nici un artist nu are preferințe de ordin moral. La un artist, o preferință de ordin moral devine manierism stilistic de neiertat. Putem ierta unui om vina de a fi creat un lucru înzestrat cu utilitate practică, atâta vreme cât nu-l admiră. Singura acuză pentru crearea unui lucru lipsit de utilitate practică poate fi doar admirația nețărmuită. Orice artă este cu totul lipsită de utilitate practică.[23]

Ce fel de oameni sunt cei care fac lucruri nefolositoare, dar admirabile — admirabile în justețea lor, atât timp cât „frumusețea este propria scuză a existenței sale",[24] a spus Emerson, aproape ca Dumnezeu? „Artistul este creatorul lucrurilor frumoase", spune Wilde. „Țelul artei este să reveleze arta și să-l ascundă pe artist".[25] Departe de a fi expresia geniului romantic, artistul caută acum să treacă neobservat; el urmează

să fie ascuns privirilor și să-și servească vocația. Am citat deja trio-ul lui James Joyce, ce dovedește ascetismul și autonegarea valorii unui călugăr dominican în formare. Scriitorul ca artist urmează să fie, potrivit lui Joyce, „un preot al imaginației".[26]

Arta este o categorie abstractă. Un preot, oricum, implică un dumnezeu: nu îl poți avea pe unul fără celălalt. Dacă arta urmează să fie un dumnezeu sau să aibă un dumnezeu, în ce fel va fi el? Există un răspuns în poemul „A Musical Instrument", scris în 1860 de Elizabeth Barrett Browning, în mijlocul războiului pe care l-am descris, dar înainte ca scala de valori să încline în favoarea conceptului de artă pentru artă. Iată-l:

I
Ce făcea, mărețul zeu Pan,
În stufărișul din râu?
Răspândea ruină și presăra blestem,
Împroșca și zbătea cu copitele unei capre,
Și zdrobea plutitorii crini de aur
Cu libelula de pe râu.

II
A smuls o trestie, mărețul zeu Pan,
Din adâncul rece pat al râului;
Apa limpede tulbure curgea,
Iar crinii frânți zăceau,
Și libelula a fugit,
Înainte ca el să apară din râu.

III
Pe țărmul înalt ședea mărețul zeu Pan
În timp ce râul se vărsa nebulos;
Și crestat și ciopârțit precum un măreț zeu priceput,
Cu greua sabie rece la trestia rezistentă
Până n-a mai rămas nici o urmă de frunză
Care să-i arate prospețimile din râu.

IV
A retezat-o scurt, așa a făcut mărețul zeu Pan
(Cât de falnic stătea el în râu!),

Apoi i-a extras esența, precum inima unui om,
Cu hotărâre, din inelul exterior,
Și a crestat bietul lucru uscat gol
În găuri, în timp ce stătea pe marginea râului.

V
Aceasta este calea, a râs mărețul zeu Pan
(Râdea în timp ce stătea pe marginea râului),
Singura cale, când zeii au început
Să cânte o muzică suavă, ei au reușit.
Apoi, îndreptându-și gura către una din scobiturile trestiei,
El a suflat cu putere.

VI
Minunat, minunat, minunat, O Pan!
Străpuns plăcut de râu!
Orbind plăcut, O măreț zeu Pan!
Soarele de pe deal a uitat să apună,
Iar crinii au revenit la viață, și libelula
S-a întors la râu ca să viseze.

VII
Încă pe jumătate un animal este mărețul zeu Pan,
Ce râde în timp ce stă pe marginea răului,
Creând poetul din om;
Adevărații zei suferă pentru ce e de preț și durere —
După trestia ce nu va mai crește vreodată
Ca un fir de trestie oarecare din stufărișul râului.[27]

Sau, cum a scris D.H. Lawrence mai târziu, „Nu eu, nu eu, ci vântul care a suflat prin mine".[28] Sau, cum a spus Rilke în cel de-al treilea Sonet către Orfeu,

...cântul e ființare. Ce ușor e pentr-un zeu!
Noi însă suntem când? Și când el

ne-nchină stea sau pământ?
Copile, când iubești, nimic din asta nu e,
chiar dacă vocea gura ți-a forțat —

Învață-te să uiți că ai cântat. —Fum de cătuie.
Alt suflu-i a cânta cu-adevărat
Un suflu-ntru nimic. O briză-n Dumnezeu. Un vânt.[29]

În poemul lui Barrett Browning, poetul este un instrument pentru muzică, și asta e o muzică frumoasă. Dar poetul nu creează muzică din propria-i voință. În primul rând, el este ales de zeu. Este retras dintre ceilalți semeni și niciodată nu li se va mai alătura.

În al doilea rând, el este mutilat. I se ia inima și devine găunos, uscat și gol. El poate face muzică doar prin inspirație — zeul suflă prin el. Și nu doar atât, zeul nu este chiar un zeu bun: Pan este jumătate animal — partea de jos. Marelui zeu Pan îi pasă doar de muzică, nicidecum de poetul pe care l-a făurit, și care — presupunem noi — va fi înlăturat ca o săgeată ruptă atunci când zeul nu va mai avea nevoie de el. Sunt și alți zei în poem — „adevărații zei", cărora le pasă de pierdere și durere; dar bănuim că ei sunt muzicieni jalnici. În artă, nu poți obține valoare estetică cu bune intenții. Zeul păgân al Artei poate fi un individ nesuferit și un idol totodată — un zeu fals — dar nu poți spune că nu este bun în ceea ce face. Așa că, dacă vrei artă — artă frumoasă — iubește-l sau urăște-l, acesta este zeul la care trebuie să te închini.

Această versiune a Zeului Artei — un zeu crud și egoist — ar părea că lovește în moralismul victorian, dar subliniază cel mai fervent esteticism al sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX. Zeul Artei Înalte — ca în poemul lui Barrett Browning — cere sacrificiu uman. Dacă arta este o religie și artiștii sunt preoți, înseamnă că și artiștii trebuie să se sacrifice. Ceea ce ei trebuie să sacrifice reprezintă cele mai umane dimensiuni ale lor — în primul rând, inima trebuie să sacrifice posibilitatea iubirii umane, precum preoții ca să-și servească mai bine zeul.

„Cei care găsesc înțelesuri frumoase în lucruri frumoase sunt cei cultivați", spune Oscar Wilde, apărându-și propria scriere. „Pentru ei există speranță. Ei sunt cei aleși, pentru care lucrurile frumoase înseamnă doar Frumusețea".[30] Acesta este limbajul creștinismului — speranța însemnând speranța în

salvare, iar „cei aleși" sunt cei predestinați salvării. Așadar un mic grup de inițiați; cei câțiva aleși, un fragment salvat.

Dar printre cei aleși, martiriul este întotdeauna o posibilitate, și să fii artist nu depinde doar de propria alegere — Zeul Artei este cel care te selectează și nu invers. Așadar, vocația artistică are o aură de tragism și condamnare. „Noi poeții, începem în tinerețe cu bucurie", a spus Wordsworth, „dar sfârșim în nebunie și deznădejde.[31] Să ne gândim la povestirea lui Franz Kafka — „A Fasting Artist". Artistul foamei este un artist, dedicat în totalitate artei sale. Această artă este grotescă, el stă într-o cușcă și se înfometează — foarte asemănător vechiului creștin — și la început este foarte popular, vin mulțimi să se minuneze. După un timp, se schimbă moda artei de dragul artei și artistul sfârșește într-un colț din menajeria unui circ, iar oamenii uită că el stă într-o cușcă. Într-un final, ei îl împing în paiele putrezite și îl redescoperă, mai mult mort decât viu. Iată ce se întâmplă în continuare:

> „Mi-am dorit întotdeauna să-mi admirați dorința" zise artistul foamei. „Și noi chiar o admirăm", spuse privitorul binevoitor. „Dar n-ar trebui să admirați" spuse artistul foamei. „Bine, atunci nu-l admirăm" spuse celălalt, „dar de ce n-ar trebui să facă asta?"
>
> „Pentru că eu sunt nevoit să postesc, nu mă pot abține", spuse artistul. „Orice s-ar întâmpla", spuse privitorul. „Și de ce nu poți renunța?" „Pentru că, spuse artistul, nu voi putea găsi în veci o hrană care să-mi placă. Dacă aș fi găsit-o, crede-mă, n-aș fi provocat niciodată vreo agitație, și mi-aș fi mâncat hrana ca oricare dintre voi". Acestea au fost ultimele sale cuvinte...[32]

Dorința artistului care postea, ca și cea a sfinților, este pentru ceva ce nu există pe această lume, asta îl face sublim. Dar el este, totodată, ridicol. Pentru că este atât de nepotrivită. Zeul Artei l-a ales pe artistul care postea ca discipol al său, dar rezultatul kafkian este combinația unui intermezzo ciudat cu nevoie freudiană.

Odată ce începi să numeri cadavrele — cele de la baza altarului Artei — descoperi că sunt numeroase. Pe când George Gissing își scria, în 1891, *Noua stradă Grub*, scriitorii se percepeau pe sine și propriile activități, ca subiecte potrivite pentru propria artă, astfel luând naștere imensul și în creștere — număr al cărților în care scriitorii prezintă activitatea scriitorului: În *Noua stradă Grub* sunt prezentați trei scriitori. Primul este Jasper Milvain, un adorator al lui Mamona care nu are aspirații să devină un preot al imaginației în jocul literar pentru bani. El afirmă că „nu este potrivit" pentru romane — „Este păcat, desigur — se pot câștiga bani buni".[33] El prosperă, cum se întâmplă de obicei în ceea ce-i privește pe cei răi. Al doilea este Edwin Reardon, care este talentat și sensibil și are principii, și se căsătorește cu o femeie importantă din punct de vedere social în urma unui succes literar modest. Dar sub presiunea expectațiilor pecuniare ale soției, îl părăsește inspirația și are parte de unul dintre cele mai groaznice blocaje ale scriitorilor descrise vreodată. Când nu mai poate crea, soția îl părăsește, iar el se îmbolnăvește și moare. Cel de-al treilea scriitor este sărmanul Harold Biffen din *Mr. Bailey, Grocer*. Acest roman este un eșec — „o carte pretențioasă în genul plictisitor",[34] au spus criticii — dar Biffen optează pentru „un om ce nu poate să facă altceva decât să-și dea silința". „El și-a făcut treaba — în modul cel mai bun posibil — și este mulțumit". Într-un sfârșit, fără bani și fără speranță, el alege să se sinucidă. Moartea îi este liniștită — „Doar gânduri despre lucruri frumoase i-au venit în minte; s-a întors într-o perioadă anterioară a vieții, când încă nu-i fusese impusă nicio misiune a realismului literar..."[35] Ah, acea misiune hotărâtoare ce i-a fost impusă. Mulți sunt chemați, dar numai puțini sunt aleși, și dintre cei puțini, câțiva vor fi martiri.

Dacă se cere sacrificiu din partea artiștilor de gen masculin, ce se întâmplă în cazul femeilor? Asta ne face să bănuim că scrisoarea purpurie brodată cu fantezie de pe pieptul pedepsitei și ponegritei Hester Prynne, din romanul omonim al lui Hawthorne, nu reprezintă doar Adultera, dar pentru Artist chiar Autorul? Un om ce joacă rolul Marelui Artist se presupune că trăiește viața — această povară era o parte din

consacrarea lui către arta sa — și Viața Trăită însemna, printre alte lucruri, femei, vin și muzică. Dar dacă o femeie scriitor încerca vinul și bărbații, era foarte probabil să fie considerată o bețivă și o femeie ușoară, așa că nu-i mai rămânea decât cântecul; și cu atât mai bine dacă era un cântec de lebădă. Se considera că femeile normale erau căsătorite, dar nu și artistele. Un artist bărbat putea avea un mariaj și copii în secret, atâta timp cât aceștia nu-i stăteau în cale — o slabă speranță, potrivit opiniilor lui James, Connolly — dar în ceea ce privește femeile, lucrurile trebuiau să fie *într-un anumit* fel. Și la acest anumit fel trebuia să renunțe femeia-artist, pentru a-și elibera calea pentru celălalt drum — drumul Artei.

Așa și Malli, tânăra actriță ce urmează s-o interpreteze pe Ariel din Prospero a lui Soerenson pentru piesa *Furtuna*, în povestirea deja menționată a lui Isak Dinesen. Cu multă suferință, Malli renunță la dragostea umană, pasională pentru arta sa. „Ce obții în schimb?" îl întreabă ea apoi, cum era și rezonabil, pe Soerenson. „În schimb", spuse el, „obținem neîncrederea lumii — și propria singurătate. Nimic altceva".[36]

Acest lucru este deprimant, dar poate să devină și mai deprimant. Așa și tânăra actriță Sibyl Vane în *Dorian Gray* — ce șanse ar fi avut, cu un asemenea nume?[37] Asemeni Doamnei din Shalott — sora mai mică a Ofeliei, și prototipul femeilor artist din secolul al XIX-lea, pe care Sibyl le citează cu abnegație — se îndrăgostește de un bărbat în carne și oase, și întrucât acum ea își exprimă emoția în propria-i viață și nu în arta sa, Zeul Artei o pedepsește, și talentul o părăsește. „Fără arta ta, ești un nimic", spune Dorian, care o părăsește la rândul său. Ce altceva mai putea sărmana și secătuita Sibyl să facă după aceea decât să se sinucidă?

Atunci când s-a lăsat fotografiată așezată în propriu-i coșciug, actrița Sarah Bernhardt știa exact ceea ce făcea. Necrofilia și imaginea în negru a femeii artist era imaginea pe care publicul o dorea și putea să o înțeleagă: un fel de călugăriță pe jumătate moartă.

În perioada în care aspiram la statutul de femeie poet, la sfârșitul anului 1950, noțiunea de sacrificiu era acceptată. Același lucru era valabil pentru orice fel de carieră pentru o

femeie, dar în cazul Artei era și mai rău, deoarece sacrificiul solicitat era și mai mare. N-ai fi putut fi și mamă și soție și artist, pentru că fiecare dintre aceste lucruri cerea dedicare totală. Asemeni copiilor de 9 ani, noi am savurat filmul *Pantofii roșii* precum un ospăț la o zi de naștere: ne-am amintit-o pe Moira Shearer, sfâșiată între Artă și dragoste, zdrobită sub un tren. Iubirea și căsătoria o îndreptau într-o direcție, iar Arta într-alta, și aceasta din urmă sub forma unei posesiuni demonice. Arta te conduce până la moarte. Se va apropia, te va poseda și apoi te va distruge. Sau te va distruge ca femeie obișnuită.

Dar nu trebuie să fii o călugăriță sau altceva. Femininul de la cuvântul „preot" nu este doar călugăriță, ci și preoteasă, așa că ai avut o șansă, și era o diferență: religia creștină nu avea preotese, astfel că era ceva păgân și posibil orgiac, implicit, în acest termen. Călugărițelor le erau interziși bărbații, în timp ce preoteselor nu, deși relațiile acestora cu bărbații nu erau întotdeauna așa-zise domestice.

Am intrat în contact pentru prima oară cu preotesele Artei prin intermediul cărții lui Robert Graves, *Zeița albă*,[38] în care se spune că femeile nu pot fi poeți adevărați dacă nu își asumă rolul coșmarului vieții către moarte, și asemeni preotesei acesteia, zdrobesc bărbații ca pe gândaci și le beau sângele ca pe vin.[39] Cartea am citit-o pe la 19 ani, și n-a fost prea încurajatoare pentru o fată care participase din întâmplare la un concurs de frumusețe: a bea sîngele iubitului nu era chiar ideea mea despre întâlnirea de sâmbătă seara. Provinciala de mine. Graves m-a făcut totuși să mă întreb dacă chiar eram potrivită pentru viața dedicată Artei.

M-am minunat chiar mai mult când am dat peste romanul din 1876 al lui George Eliot, intitulat *Daniel Deronda*. Mama eroului principal fusese o cunoscută cântăreață de operă, care îl încredințase pe Daniel altcuiva la vârsta de 2 ani spre creștere, în parte și fiindcă nu dorea ca maternitatea să-i influențeze negativ exprimarea artistică. Avea o mulțime de admiratori, dar întrucât fusese dominată de tatăl său, era o fire rece, ce prefera bărbații supuși, pe care să-i calce în picioare. Ea pretinde că nu este un monstru, dar modul în care este descrisă de scriitor infirmă. Ea nu este „chiar o mamă umană, ci o Melusina — jumătate femeie, jumătate șarpe".[40]

„Privind-o", scrie Eliot, Daniel simte „acel fel de neliniște pe care ar fi avut-o, dacă ar fi văzut-o oficiind o slujbă stranie a unei religii care sacralizează crima".[41] Putem presupune relativ ușor care este această religie, în special când mi se spune că ea și-a proiectat toate emoțiile în arta sa, și „nu mai are altceva de oferit".[42] Rămâne parțial umană prin faptul că suferă, dar cea mai mare parte a suferinței ei are legătură cu abandonarea artei sale, nu cu abandonul propriului copil. Abandonul muzicii este un păcat pentru religia sa — religia Artei — și a fost pedepsită pentru acest lucru.

Mama lui Daniel mai este numită vrăjitoare, și e un pas mic către termenul de *femeie-fatală*, specie din care o duzină au apărut pe scenă până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Una dintre figurile notorii ale speciei a fost Salomé, al cărei nume l-am aflat devreme: „Salomé era dansatoare, de dansuri exhibiționiste, și în astfel de momente nu purta prea multe haine". În plan artistic, avem povestirea „Salomé" scrisă de Flaubert, drama „Salomé" a lui Oscar Wilde, opera „Salomé" a lui Richard Strauss și multe tablouri. La personajul acesteia se mai referă J.Alfred Prufrock al lui T.S. Eliot când își imaginează propriul cap purtat pe o farfurie. Care era atracția? Salomé este personajul ce combină femeia fatală și femeia-artist. Ea este o profesionistă în ceea ce face, suficient de bună ca să-și seducă majoritatea spectatorilor, dar ea permite acestei arte să fie coruptă de promisiunea răsplatei, întâi de Herod, care-i promite orice în schimbul dansului său, iar mai apoi, în unele versiuni, de pasiunea sa erotică pentru Ioan Botezătorul: dacă nu-l poate avea în întregime pentru ea, îi va lua cel puțin capul. În cele din urmă — cel puțin în lucrările lui Wilde și Strauss — ea este condamnată la moarte pentru perversitatea sa sau, în alte cazuri, pentru munca ei — nu vom ști niciodată cu siguranță.

Destul de ciudat, un număr semnificativ de poeme trimise de tinere pe adresa revistei literare din colegiu, la editarea căreia am participat în 1960, erau despre Salomé. Părea că există temerea că implicarea în artă se va dovedi fatală oricărui bărbat destul de lipsit de noroc încât să aibă o relație sexuală cu artista, și că aceasta se va trezi într-o dimineață și-i va găsi capul pe o farfurie. Presupun că e o abordare vag freudiană:

femeile care sunt prea active sau prea istețe pot face bărbații să-și lepede propriul trup la scoaterea unui văl.

Era perioada imediat după ce Phillip Wylie, autorul *Generației viperelor*, plasase culpa tuturor relelor lumii în „Momism", care, în schimb, continua tradiția secolului al XIX-lea — la acea dată încă în vogă — referitoare la neliniștea despre femeia castă. Iată ce scrie Irving Layton, în prefața colecției sale din 1958 la „Un covor roșu pentru soare":

Văd riscul la femeile moderne ce joacă rolul furiilor să-și castreze masculii; eforturile lor, susținute de toate forțele maligne ale unei civilizații ce a interpretat rolul creativ al revelației bărbatului, ca fiind inutile — dacă nu chiar ca un risc și ca o neplăcere de proporții. Suntem în același timp și deodată feminizați și proletarizați. Aceasta este epoca lipsită de glorie a femeii de masă. Gusturile feminine domină peste tot ... Dionis a murit...[43]

A fost ciudat pentru mine să descopăr acest lucru la vârsta de 18 ani, pe când mă străduiam să devin poetă. De la această distanță pot recunoaște metaforele combinate — Furiile urmăreau, de obicei, bărbații vinovați de matricid, și Maenazii, acei reprezentanți lunatici ai speciei și ai poetului Orfeu, care nu au fost ucigașii lui Dionis, ci idolii săi; acest lucru nu i-a determinat pe poeții timpului să atribuie mai multă încredere femeilor și așa-zisei lor pofte trupești.

Uneori scriitoarele s-au aliat cu această mitologie. Dacă tot ești numit așa, poți foarte bine să-ți asumi acest rol. Atât călugărița, cât și preoteasa imaginară ar putea sfârși zăcând la picioarele altarului Artei, singura diferență fiind aceea că preoteasa mai ia cu ea pe cineva atunci când moare. „Îi mănânc pe bărbați ca și cum aș respira" spune Lady Lazarus, sfidătoarea morții cu părul lung și roșu ca de vrăjitoare, în poemul omonim al Silviei Plath — plasându-se ferm în această tradiție.

Inconvenientele de a fi femeie scriitor — în special poetă — erau deja bine cunoscute când am ajuns și eu la acest stadiu. Germaine Greer, în cartea *Slip-Shod Sibyls*[44] a relatat carierele triste și decesele frecvent sinistre ale femeilor-poet de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și până la jumătatea secolului al XX-lea — Emily Dickinson și sihăstria sa, Christina Rossetti care privea viața prin spărtura unui giulgiu, Elizabeth Barrett

Browning cu anorexia și dependența ei pentru droguri, dar și sinucigașele Charlotte Mew, Sylvia Plath și Anne Sexton. „Șuvoiul de sânge este poezia", scria Sylvia Plath, cu 10 zile înainte să se sinucidă. „Nu poate fi oprit".[45] Așa să le fie soarta preoteselor imaginației — să sfârșească într-o băltoacă roșie pe podea?

Femeia artist condamnată este departe de moarte, în special ca temă explorată de romancieri. Romanul *Posesiunea* scris de A.S. Byatt anunță schimbările complexe ale imaginii — femeia poet care sacrifică iubirea umană — și tot așa, chiar mai mult, apare în romanul *Lebăda* al lui Carol Shields — o femeie poet dedicată artei sale și ucisă de propriu-i soț pentru că nu putea suporta competiția. Totuși, unul dintre aceste romane are acțiunea în trecut, iar celălalt este plasat într-o zonă rurală îndepărtată. Dacă nu-ți prezinți personajul femeii-artiste ca autodistructivă, drogată, promiscuă, faimoasă cântăreață rock, precum în ultimul roman al lui Salman Rushdie, *Pământul de sub tălpile ei*, astăzi nu este prea ușor să prezinți imaginea lebedei muribunde ca fiind complet actuală și, de asemenea, în mod direct, modul în care era descrisă în trecut.

Oricum, în perioada în care eu am început să scriu, imaginea în cauză era încă bine jucată. Părea într-o asemenea măsură parte integrantă a „fișei postului", încât, după ce mi-au fost publicate primele două volume subțiri, am fost întrebată, cu toată sinceritatea, nu dacă aveam de gând să mă sinucid, ci când. Dacă nu erai dornic să-ți pui viața la bătaie — sau mai degrabă să scapi de ea — nu aveai să fii acceptată în rolul femeii poet. Sau cel puțin așa decretase mitologia. Norocul meu că scriam și ficțiune și poezie. Deși există și câțiva romancieri sinucigași, eu simțeam că proza are un efect de echilibru. Mai multă carne și cartofi în farfurie, ai fi putut spune, și mai puține capete tăiate.

Acum este mult mai posibil pentru o femeie scriitor să fie pur și simplu văzută: nici călugăriță și nici preoteasă orgiacă, nici mai mult nici mai puțin decât uman. Cu toate acestea, mitologia încă are putere, deoarece astfel de mitologii despre femei au încă putere. Maenad și Python așteaptă în aripile lor, sau costumele lor goale o fac, și este foarte probabil să le cheme înapoi, din nou, mai degrabă decât cultul artei pentru artă.

În primul capitol, am vorbit despre faptul că diverse așteptări și anxietăți sunt proiectate asupra rolului Scriitorului, cu majusculă. În acest capitol am cercetat unele dintre acestea — cele referitoare la respingerea valorilor lumești ale lui Mammona în favoarea dedicării, în mod complet, Artei, și la noțiunea sacrificiului care a ajuns să fie asociat aceste dedicări.

Dar ce se întâmplă când eviți Prăpastia Disperării pe „calea „îngustă și dreaptă" a Artei de dragul Artei și urmezi drumul numit Relevanță Socială?[46] Vei sfârși într-o listă de discuții, și în acest caz, aparține cumva Iadului? Dar dacă întorci spatele Relevanței Sociale, nu cumva vei sfârși făcând echivalentul șervețelelor de dantelă pentru brațele aurite ale fotoliilor în Palatul Artei? Asta e întotdeauna o posibilitate.

4

ISPITA:

Prospero, Vrăjitorul din Oz, Mefisto & Co.

Cine flutură bagheta, trage sforile sau semnează cartea Diavolului?

„Din nou, diavolul l-a dus pe un munte foarte înalt și i-a arătat toate împărățiile lumii și slava lor;

Și i-a zis Lui: Acestea toate ți le voi da ție, dacă vei cădea înaintea mea și te vei închina mie.

Matei 4: 8-9

O persoană trebuie să fie posedată de Diavol ca să reușească în oricare dintre arte.

Voltaire[1]

Bufonul acestei curți este scump!

Frederic cel Mare, Voltaire[2]

Sper că nu mă vei întreba ce înseamnă toate acestea sau care e morala lor. Îmi atribui rolul de istoric în ceea ce privește povestirea, și consider că singurul meu rol este să urmăresc, fără părtinire, ce se întâmplă. Romancierul tău trebuie ..... să atingă o culme, aceea a decesului vioi al cozilor, iar atitudinea lui trebuie să fie cea a lui Pulpiteer...

Maurice Hewlett, *The Forest Lovers*[3]

.... poetul nu trebuie să fie poet, el trebuie să fie cumva un doctor șarlatan al moralității.

Edith Sitwell[4]

... dacă ne uităm, pe axa timpului, la scriitori, vom observa că aceștia au fost întotdeauna preocupați de politică. Să-i refuzi implicarea în politică unui scriitor este sinonim cu a-i nega o parte din umanitate.

Cyril Connolly, *Enemies of Promise*[5]

„Unii, patagonieni după părerea lor,
tânjesc după cuvântul reprodus,
se asociază și poartă ace cu gămălii, acum au un mesaj de transmis,
urechile și atenția celor din sală
Deasupra genunchilor ventrilogilor, ei posedă,
Din dezmierdata lor strălucire, doar vopseaua și planșa.

M. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape"[6]

Ce păcat că el nu a putut manipula elementele naturale așa cum făcea cu logica umană și cu credința... Dacă nu obține succesul, magicianul poate să suspine din cauza condiției rasei umane, pierderea demnității mistice a acesteia și a banilor; dacă are succes, magicianul se poate bucura cu gingășie și înfrânare, urmărind atent variantele practice. Sau își poate crea dublul sub greutatea oamenilor devotați dacă nu este un magician neobișnuit de sincer care să aibă respect pentru meseria sa. Și teamă față de propria putere.

Gwendolyn MacEwen, *Julian the Magician*[7]

În capitolul anterior am spus că imaginile au fost cândva zeități, dar corolarul este că zeii au fost odată imagini. Ne sunt cunoscute imaginile care prezintă zei ce par să-i mănânce pe alții, ce par să vorbească, și chiar alții având cuptoare în ei, în care erau sacrificați copii. Inventatorii au creat imaginile, iar preoții au acționat ca păpușarii din spatele scenei.

Imaginile în sine — acele chipuri cioplite de genul celor denunțate și batjocorite de profeții Vechiului Testament — erau reci, grele și inerte; totuși le păreau într-o măsură considerabilă fascinante scriitorilor, adepți ai artei pentru artă, din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ele reprezentau lucrări de artă; puteau fi chiar și idoli pe jumătate, ca Venus de l'Isle care-și ucide iubitul în povestirea eponimă a lui Mérimée, sau precum zeița care aduce moartea descrisă în brutala și extravaganta *Sallambô* a lui Flaubert. Dincolo de conflictul dintre producătorii artei și potențialii consumatori exista un subtext care avea de-a face cu idolatria. Reprezintă venerarea „falșilor" zei — inclusiv zei falși ai Artei și Frumuseții, separați de nevoile societății umane — o slăvire a răului? Cât de vinovat ar trebui — așadar — să se simtă un scriitor cu privire la arta sa?

Nici un scriitor nu pare să simtă mai multă anxietate față de această întrebare ca Henry James. În 1890 el a publicat *The Lesson of the Master*, în care au fost culese o serie de povestiri scrise inițial în anii 1890 pentru *Yellow Book*. Aceasta era revista Mișcării Estetice, pe care scriitorul o dezaproba, în mod fundamental. Fiecare dintre aceste povestiri sunt despre un scriitor sau mai mulți. Unul mai în vârstă îl îndeamnă pe cel mai tânăr să adopte o dedicare altruistă și clericală pentru arta sa, împreună cu abstinența sexuală, și apoi să se căsătorească cu fata dorită; un scriitor minunat, obscur care este descoperit și „respectat" de o societate care nu-i înțelege arta, este o experiență care-l ucide; un scriitor sărac, adevărat, care-și dorește în van bani și recunoaștere, în timp ce unul bogat, faimos și vulgar — o femeie — tânjește în schimb după pecetea artistică care vine cu eșecul recunoscut; un scriitor maestru, secretul principal al celor care nu pot renunța la artă, nu poate fi înțeles de nimeni; și un scriitor cu o reputație excelentă, dar care este, totuși, un șarlatan. James s-a distrat copios cu aceste povestiri, care adunate la un loc relevă atitudinea flaubertiană față de conceptul de „a fi scriitor", care s-a îmbinat în înțelepciunea scriitoricească primită până la acea vreme.

Mai este o povestire ce ar fi putut fi inclusă în această galerie: „Autorul lui *Beltraffio*", care a apărut pentru prima dată în anul 1884. Dar această poveste este mai obscură. Un scriitor numit Marc Ambient — posibil ca Marc să provină de la Marcus Aurelius, iar Ambient de la strălucire ambientală, probabil — acest maestru a creat o capodoperă, un roman intitulat *Beltraffio*, care este un fel de „strigăt de luptă estetic". El locuiește într-un încântător „palat al artei, la o scară ușor redusă", și are un fiu adorabil; dar este însurat cu o femeie limitată intelectual, rece, calvinistă de orientare și de o moralitate rigidă, care îi disprețuiește admirația pentru frumusețe și îi consideră cărțile ca fiind diavolul însuși — într-o asemenea măsură încât încearcă să-și țină fiul departe de părinte și îi este teamă de ziua când acesta va fi suficient de mare încât să poată citi cărțile scrise de tatăl său și va fi corupt de acestea. În ceea ce o privește, se poate spune la modul disprețuitor că ea crede că arta ar trebui să aibă „un scop". Printre cei ce se atribuie „evangheliei artei", ce crezi!

BIBLIOTECA JUD. "C. STURDZA"
BACĂU

La prima vedere, Ambient, căutătorul perfecțiunii, pare a fi încarnarea „perfectă" a viziunilor artistice ale lui James, cu o soție ce întrupează un filistinism constipat. Dar asta este doar o aparență: Henry James avea prea mult puritanism american în sine pentru a fi un estet normal. Marc Ambient consideră că „toată viața" este „material plastic" pentru arta sa și că arta are o natură suspicioasă. El spune,

> „Această nouă întreprindere trebuie să fie un vas de aur, umplut cu cea mai pură distilare a prezentului; și oh, cum mă îngrijorează, forma vasului, loviturile metalului! Trebuie să-l ciocnesc atât de fin, de elegant... Și totul în timp ce trebuie să fiu atât de atent să nu las nici o picătură să se scurgă!"[8]

Urna greacă, din nou, probabil, dar într-un context ce sugerează nu doar meșteșugul, precum cel al lui Daedalus invocat la sfârșitul romanului *Portretul unui artist*, al lui Joyce, dar și alchimistul, care amestecă poțiunile. Și ce fel de vas face el cu asemenea trudă și ce va păstra în acest vas? Elixirul vieții sau sângele sacrificiului?

Al doilea presupunem noi până la finalul povestirii; pentru că soțul-artist și soția-societate reușesc între ei să-și omoare copilul. Pentru că soția nu suportă unica responsabilitate — că fiul este sacrificat nu doar pentru idolul rău, rigid al moralității convenționale, dar și pentru idolul aurit al Artei — sugerat de titlul operei lui Ambient. „Beltraffio" nu este un cuvânt real, și nici nu pare să fie numele unei locații, italiene sau din altă parte; dar merită să menționăm că „tra", în italiană, înseamnă „printre", în timp ce „fio" înseamnă „pedeapsă". Iar „bel" înseamnă, desigur, „frumos"; dar *Belzeb_* este cuvântul italian pentru *Beelzebub*, Diavolul — înrudit cu toți Belii și Baali vechiului Orient Mijlociu, care sunt anatemizați atât de frecvent în Biblie. La sfârșitul vieții sale, ni se spune, că soția se afundă în „negrul Beltraffio". Putem spera doar că sufletul acesteia a supraviețuit lecturii, pentru că, potrivit tradiției literare occidentale, o carte neagră poate avea doar un singur proprietar.

În ceea ce privește copilul, el ar fi putut fi salvat printr-un compromis între artă și societate; dar ce formă ar fi putut lua acest compromis? Cu siguranță această întrebare l-a ținut treaz pe James nopțile.

În ultimul capitol m-am referit la dramaticele mitologii despre scriitorul ca artist, un preot sau o preoteasă dedicată imaginației, ce slujește rigurosul, pretențiosul și distructivul cult al artei de dragul artei. Dacă un scriitor se plasează în această categorie, el își va percepe datoria ca devotament către arta sa, și ca scop de urmărit, crearea unei lumi perfecte. Într-adevăr, dacă nu acorzi nici măcar puțină loialitate acestui ideal, după cum îi spunea muzicianul Klesmer, fetei de societate Gwendolen Harleth în romanul *Daniel Deronda* a lui George Eliot, este posibil să obții doar mediocritate și probabil „strălucire nesemnificativă".[9] Arta de orice fel este o disciplină, nu doar un meșteșug — deși e și asta — ci o disciplină în sensul religios, în care starea de veghe, creația unui vid spiritual și negarea sinelui, toate își au propriul rol.

Dar aceasta propune analiza artistului doar în relație cu arta sa. Ce se poate spune despre relația lui cu lumea exterioară — cu ceea ce numim societate? În acest sens au fost făcute mai multe cereri. Creionul este mai puternic decât spada,[10] ni se spune; poetul constituie legislatorul nerecunoscut al lumii.[11]

Asta ar putea fi o exagerare totuși, mai ales în era bombei atomice, a Internetului și a extincției rapide a altor specii de pe pământ. Dar totuși, să presupunem că cele scrise de scriitor nu ar exista într-o grădină împrejmuită numită „literatură", ci chiar s-ar afla undeva în lume, și ar avea efecte și consecințe. N-ar trebui să începem să vorbim despre etică și responsabilități, și alte chestiuni similare, pe care preotul imaginației le pretinde așa cum prerogativele sale sunt privite cu dispreț?

Să ne reîntoarcem cu analiza la cuvântul *preot*. Nu este preotul mai mult decât un adorator, cel care servește în sensul ritual? Nu este el și păstorul oamenilor, un mediator între Dumnezeu și toți ceilalți? Stephen Dedalus al lui Joyce pornește să „forjeze în fierăria sufletului meu conștiința necreată a rasei mele".[12] Conștiința: este un cuvânt încărcat cu morală. Dacă scriitorul are asemenea puteri, să luăm în considerare modul

în care sunt folosite aceste puteri, atât în relație cu cel care le posedă — scriitorul — cât și față de cei asupra cărora sunt folosite — noi toți, ceilalți.

Nimeni nu-i urăște pe scriitori mai mult ca ei înșiși. Cel mai vicios și mai disprețuitor portret al scriitorilor, ca nivel individual și ca gen, este descris în cărțile scrise de ei înșiși. Totodată, nimeni altcineva nu-i iubește mai mult. Oglinda scriitorului este împărțită între megalomanie și paranoie. Scriitorul — precum Faust, privește în ea și vede un grandios, rău și suprauman Mefisto, stăpânul magiei, dirijorul destinelor, pentru care alte ființe umane sunt păpuși cărora le controlează sforile, sau proști ale căror inimi și cele mai adânci secrete le ține în palmă; scriitorul — precum — Mefisto privește în aceeași oglindă și vede un Faust patetic ce tremură, ce-și dorește tinerețe veșnică și sex fantastic și bogății nemaivăzute, agățându-se disperat de iluzia nevolnică că poate avea aceste lucruri prin mâzgăluri mizerabile, prin nerozia puerilă a unor vorbe, pe care are tupeul uimitor să le numească „artă".

În secolul al XX-lea, scriitorii au fost bântuiți de strigoiul propriei incoerențe. Nu puterea creatoare a lumii a lui Shelly, dar ezitarea lui Eliot J.Prufrock era modelul general. Cărțile ce tratau aspecte dezgustătoare sau invidia, meschinăria sau nebunia scriitorului s-au înmulțit. Iată un portret al scriitorului din *Mao II* al lui Don De Lillo. Un editor își prezintă activitatea unui scriitor:

> „Timp de mulți ani fericiți, i-am ascultat pe scriitori. Cei mai de succes scriitori aveau plângerile cele mai mari... mă întreb dacă atributele ce produc un scriitor de valoare contează, totodată, pentru ingenuitatea și gravitatea plângerilor lui. Provine scrisul din amărăciune și ură sau el produce amărăciune și furie?... Singurătatea este ucigătoare. Nopțile sunt albe. Zilele sunt presărate cu griji și durere. Bemoan, bemoan...".

„Trebuie să-ți fie greu" (spune scriitorul), „să te descurci cu aceste mizerii în fiecare zi".

„Nu, este ușor. Le iau cu mare ușurință. Le spun că ale lor cărți sunt încătușate, în mod splendid. Le spun că cititorii se înghesuie în magazine. Le spun... Există un interes pentru miniserii, pentru casetele audio, Casa Albă vrea o copie".[13]

Și iată, dintr-o nuvelă scrisă de Mavis Gallant intitulată „O afacere dureroasă" o scrisoare de la scriitorul englez Prism către scriitorul francez Grippes, în care explică de ce Grippes nu ar trebui să vină să locuiască în Londra, așa cum îi sugerase acesta:

În Paris, scria Prism, Grippes ar fi fost apreciat drept un literat ciudat, cu stil. Nimeni nu l-ar fi numit parvenit — cel puțin, nu în mod deschis. Grippes se pare că a făcut scurte călătorii în tinerețe în unele dintre înaltele cercuri boeme din Paris, unde blazere din cașmir atârnă în magazinele de pe Bulevardul Haussmann și clientela plătea la croitorie 500 de franci. În Anglia, unde părerile castelor erau diferite, în mod radical, ar putea da falsa impresie că este proxenet sau drogat și ar fi împușcat într-o stație de autobuze.[14]

Prism și Grippes sunt amândoi încrezuți, foarte sensibili în ceea ce privește propria reputație; fiecare încearcă să-l discrediteze pe celălalt cu cele mai triviale jigniri cu putință. Romanul lui Martin Amis, *The Information*, este asemănător, precum sunt multe altele dintre cele mai recente, fiind — de exemplu — personaje în lucrarea lui David Foster Wallace, *Scurte dialoguri cu oameni hidoși*.

Care este motivul acestui dezgust față de propria persoană? Poate motivul îl reprezintă diferența dintre imagine — moștenită de la romantici — și realitate. Ce părere vor avea morții glorioși, giganții literaturii, despre descendenții lor firavi?

Iată părerea lui A.M. Klein cu privire la obscuritatea infamă a poetului modern:

„Suntem siguri doar de faptul că el a dispărut din societatea noastră; el pur și simplu nu contează, cu excepția

amalgamului statistic din viață — poate votul unei anume persoane, o șicanare anonimă a sondajului Gallup, un punct într-o formă de guvernământ — dar imposibil de identificat, și cu siguranță, departe de a fi evident — un oftat în mijlocul unei mulțimi zgomotoase.

O, el, cel care a desfășurat cultura noastră din sulul sau afirmația prințului, strigătul răsunător, care sub un nume a realizat cerul desăvârșit, și sub altul, aerul în șapte cercuri, este, dacă mai există, un X, un domn Smith în registrul unui hotel — necunoscut, pierdut, fără alte date.[15]

(Această problemă psihică pare să afecteze în principal bărbații. Autoarele nu au fost incluse în crezul romantic și niciodată nu au primit eticheta de „genii"; de fapt, cuvântul „geniu" cu greu poate fi alăturat cuvântului „femeie", întrucât tipul de excentricitate așteptat de la „geniile" masculine ar fi etichetat ca „nebunie" dacă ar fi practicat de o femeie. Au fost folosite cuvintele „talentată", chiar și „mare". Dar chiar și atunci când au produs cu adevărat efecte asupra societăților în care trăiau, creatoarele de artă nu și-au mărturisit prea des ambiția de a realiza acest lucru. Prin urmare, cele din prezent nu resimt o diminuare a puterii sau o subminare a locului lor pe scena mondială și pot bănui că se descurcă mai bine astăzi decât în trecut, astfel încât să nu se simtă neînsemnate prin comparație cu o pleiadă de predecesoare ilustre.)

Voi încerca acum să pun în discuție câteva dintre alternativele pentru identitatea pretențioasei arte de dragul artei scriitorului, precum și crizele de percepție a sinelui pe care le-ar putea determina astfel de identități alternative. Una dintre acestea presupune ciudatul punct în care se întrepătrund arta, banii și puterea, cealaltă — având legături cu cea dintâi — tratează ceea ce noi numim „responsabilitate morală" sau „responsabilitate socială". Locul în care alte lucruri influențează artistul — astfel încât ar putea controla procesul de creație — l-am putea numi „bani și putere". Punctul în care artistul îi afectează pe ceilalți prin creația sa l-am putea numi „responsabilitate morală și socială".

Chestiunea banilor și a puterii ar putea fi restrânsă la cea mai succintă formă a sa: este sufletul său de vânzare și dacă da, la ce preț, cine este cumpărătorul și cine te va zdrobi ca pe un vierme dacă nu-l vinzi, și ce speri să capeți în schimb?

Iată o glumă:

Diavolul vine la scriitor și-i spune: „Te voi face cel mai bun scriitor al generației tale. Ce generație, al secolului. Nu, al mileniului! Nu doar cel mai bun, dar și cel mai celebru și cel mai bogat; pe lângă asta, vei avea o influență deosebită și gloria ta va rezista pe vecie. Tot ce trebuie să faci este să-mi vinzi bunica ta, mama ta, nevasta ta, copiii tăi, câinele tău și sufletul".

„Desigur" zise scriitorul, „Absolut — dați-mi stiloul, unde semnez?" Apoi ezită. „O secundă" zise. „Care-i avantajul?"

Să presupunem că scriitorul ar semna documentul Diavolului și că puterea lumească este parte a pactului, așa cum s-ar fi întâmplat și cu Isus în cazul în care ar fi cedat Ispitei în deșert. Dacă un scriitor capătă o asemenea putere, în ce măsură ar putea s-o folosească în scopuri malefice? Pe scurt, probabil că problema responsabilității se pune în felul următor: veghezi sau nu asupra aproapelui tău, și dacă da, în ce măsură, ești sau nu pregătit să faci compromisuri în privința standardelor tale artistice și să devii un Predicator, un manipulator de imagini bidimensionale pentru a transmite acasă un mesaj — de obicei al altcuiva — demn de luat în seamă sau nu?

În caz că nu veghezi asupra aproapelui tău, dacă rămâi ferecat în turnul tău de fildeș, ești oare, în acest caz, Cain ucigașul — nu, fratricidul, devreme ce toți oamenii sunt frați între ei — cu mâinile însângerate și cu un semn în frunte? Să ducă oare inactivitatea ta la crimă socială?

Răspunsuri clare nu există; dar dacă alegi scrisul, mai devreme sau mai târziu, te vei confrunta cu aceste întrebări. Poate că nu ar fi trebuit să le numesc întrebări. Poate că ar fi trebuit să le numesc „enigme".

Întâi de toate, problema moralei și a responsabilității sociale legată de conținutul unei opere de artă. De exemplu, dacă cineva ucide pe altcineva, în cazul acesta el este un ucigaș și, dacă va fi posibil, va fi prins și judecat, și așa mai departe. Dar dacă scriitorul ucide pe cineva într-o carte — dacă un personaj creat de el este hotărât să comită crima perfectă ca act estetic, ca operă de artă, așa cum a făcut, spre exemplu, André Gide în *Pivnițele Vaticanului* — atunci este sau nu vinovat, și cum ar trebui să-i judecăm vina? Ar trebui oare — într-adevăr, am putea oare — să-i evaluăm cartea numai conform unor standarde estetice, ca obiect de artă — armonia paragrafelor, simetria sau asimetria structurii, dacă metaforele sunt potrivite și nemaiîntâlnite sau nu, sau dacă intriga sa are ca sfârșit un bum răsunător sau un scâncet ironic? Și ce se-ntâmplă oare dacă crima sa virtuală inspiră pe altcineva să comită o crimă reală?

Este oare scriitorul mai presus de legea morală — este el oare un *Übermensch* nietzschean, pentru care regulile respectate de cei plicticoși, înguști, lipsiți de talent, banali, nu ar trebui să se aplice? Pe de altă parte, dacă scriitura nu exprimă Sinele-ca-operă-de-artă — în cazul în care aceasta este într-adevăr, în ceea ce-l privește pe scriitor, exprimare a *sinelui* — atunci ce fel de sine ar dezvălui un asemenea scriitor creator de ucigași? Unul nu prea drăguț, o să spuneți dumneavoastră. În cel mai bun caz un *sine* amoral, iar în cel mai rău caz un monstru sadic.

Susan Sontag, specialist în modernismul și postmodernismul timpuriu, vorbind recent despre primele sale eseuri anti-tradiționale, face următoarea confesiune:

> „M-am implicat într-o intensă mortificare a sinelui... Acele eseuri nu sunt numai austere ci sunt chiar ascetice, de parcă nu aș fi avut încredere în senzualitatea imaginației mele. Cred că m-am temut să nu mă pierd. Am vrut numai să apăr lucrurile bune și care i-ar fi făcut pe oameni mai buni, iar acest lucru mi se părea firesc, întrucât am avut întotdeauna o gândire moralistă."[16]

Să-i facă pe oameni mai buni. A, da. Fiecare părinte își dorește acest lucru, această funcție a artei de a-i face pe oameni

mai buni, și cu asta toate consiliile profesorale din America de Nord vor fi de acord, iar unele vor folosi chiar acordul acesta ca scuză. Dar cum anume *să-i faci pe oameni mai buni*? Și pe care oameni și în ce fel ar trebui făcuți mai buni? Mai buni fiind, vor fi ei oare mai protejați împotriva unor influențe pe care unii le-ar putea considera potrivnice acestei îmbunătățiri?

E o întreagă istorie, una foarte lungă. Din ea face parte Platon care-și dorea să-i alunge pe poeți din statul ideal propus în *Republica*, din cauza minciunilor pe care le spun, din ea fac parte nu puține cărți arse, câțiva oameni arși de vii, indexări papale, ca să nu mai punem la socoteală faptul că mătușa Lila nu mai vorbește cu tine pentru că ea crede că ea este Doamna X, târfa destrăbalată din ultimul tău roman, ori ea nu a făcut niciodată așa ceva și cum ți-ai permis așa ceva. Îți convine să-i furi mișcarea degetelor și costumașul cambrat pe talie și să le pui pe altcineva.

Dar aveai oare, ca artist, dreptul de a șterpeli din garderoba mătușii Lila? Ai oare dreptul să o ștergi cu conversații pe care le-ai auzit în stația de autobuz și să le lipești într-o obscură construcție proprie? Poți oare să folosești orice și pe oricine — în calitate de material așa cum a făcut Hugo, scriitorul pe care nevasta l-a făcut „idiot moral împuțit" în nuvela lui Alice Munro, intitulată „Material"? Hugo este exemplul perfect de scriitor plin de ură, iar soția sa, la început, nici nu a crezut că *era cu adevărat* scriitor:

> „Nu avea prestanța pe care credeam că ar trebui să o aibă un scriitor. Era prea nervos, prea irascibil cu toată lumea, prea se dădea mare. Eu credeam că scriitorii sunt liniștiți, oameni triști, care știu prea multe. Credeam că sunt oarecum diferiți, că au o calitate rară cu care s-au născut, puternică, ce emană din ei și intimidează, iar Hugo nu o avea".[17]

Dar până la urmă se dovedește că Hugo o avea. După divorț, soția descoperă o nuvelă scrisă de Hugo, în care ea regăsește descrierea vecinei de la etajul inferior, Dotty, cu care în viața de zi cu zi nu a avut prea mult de-a face. O poveste foarte bună, zice soția:

„Pe mine nu mă impresionează orice, iar dacă sunt impresionată, înseamnă că e ceva bun. Ceva adorabil, ceva cinstit. Iat-o pe Dotty luată din viață și pusă în lumină, suspendată în acea materie transparentă pe care Hugo și-a petrecut întreaga viață învățând s-o creeze. Asta e magie, nu încape nici o îndoială... [Dotty] a trecut în Artă. Asta nu i se întâmpla oricui".[18]

Soția începe să scrie o notă de apreciere la adresa lui Hugo, dar se surprinde scriind cu ură: *„Nu e de ajuns, Hugo. Tu crezi că este, dar nu e. Te înșeli".*[19]

Ce nu ajung? Lucrurile adorabile, magia. Arta. Nu compensează — cel puțin în concepția soției — idiotenia morală împuțită a lui Hugo.

Să ne întrebăm ce anume ar fi de ajuns, și cum anume *de ajuns*, și uite așa o mulțime de întrebări dau năvală. Zeul artiștilor ar trebui oare să fie Apollo, Clasicul, cu tiparele sale maestre, sau Mercur, malițiosul, pezevenghiul, hoțul? Ar trebui oare să invoci ca inspirație Sfântul Duh, așa cum a făcut-o Milton în *Paradisul pierdut*, sau o Muză a focului, ca și Shakespeare în Prologul la *Henric al V-lea*, sau poate pe Harry Houdini, omul hocus-pocus?

În ce fel te face talentul diferit, în cazul în care există? Te scutește de îndatoririle și responsabilitățile care se așteaptă de la toți ceilalți? Sau te împovărează cu mai multe îndatoriri și responsabilități, dintre care unele de o altă natură? Ar trebui oare să fii un observator detașat care să facă artă de dragul artei și să se amuze într-un fel cu totul aparte — sau, mai degrabă, să ai experiențe care să-ți îmbogățească modul de a înțelege Viața și Condiția Umană — iar dacă faci acest lucru excluzându-i pe ceilalți și nevoile lor, vei deveni oare propria ta garguie păcătoasă? Sau poate ar trebui să fii purtătorul de cuvânt al acestui pământ străbătut în lung și-n lat, precum Gogol și Charles Dickens, Victor Hugo sau Zola în *Germinal* sau Orwell în *Vagabond prin Paris și Londra*? Ar trebui oare să scrii propriul *Acuz*, ca și Zola, sau toate aceste acuzații sunt vulgare? Ar trebui oare să sprijini cauze nobile sau să le ocolești ca pe ciumă? Ești oare, în comparație cu mediocrul plătitor de

taxe, un parazit inutil, sau însuși miezul lucrurilor? Ar trebui oare să fii etichetat ca un „muncitor intelectual tern" ca în regimurile comuniste din ultima vreme — mereu preocupat să fie un demn membru de partid? Linia de partid poate fi de mai multe feluri: legăturile stângii cu *„political correctness"* din 1930 sunt, ca legături, similare celor de tip *„religiously correct"* ale dreptei care le-au precedat cu puțin în urmă, și nu foarte departe de legăturile neoliberale ideologice din ziua de azi. În toate aceste cazuri, realitatea este văzută printr-o lentilă care deformează.

De exemplu, cuvântul care începe cu F. Dacă ești și femeie și scriitoare, te face oare automat această combinație de gen și vocație o feministă, și ce anume înseamnă acest lucru? Că n-ar trebui să creezi în cărțile tale bărbați buni chiar dacă în viața de zi cu zi ai reușit să dai peste câțiva asemenea bărbați? Iar în cazul în care recunoști curajos că faci parte din acele femei care folosec cuvântul care începe cu F, cum va influența oare apartenența la această categorie alegerile în ceea ce privește garderoba? Știu că acesta este un comentariu frivol, dar dacă problema garderobei e chiar așa de frivolă, atunci de ce atâția comentatori onești au făcut din ea o problemă ideologică complicată. Și chiar dacă nu ești o feministă care nu folosește în sens ideologic cuvântul care începe cu litera F, te vor mai eticheta oare criticii nervoși ca fiind o feministă numai pentru că dai dovada de un caracter suspicios, o Femeie Care Scrie? Și anume, dacă creezi cumva în cărțile tale personaje feminine nefericite și bărbați care nu sunt buni. Ei bine, probabil că o vor face. S-a mai întâmplat.

Pe scurt: dacă cumva recunoști în fața societății vreo responsabilitate de orice natură, chiar și numai aceea de a o descrie, face oare vocația din tine stăpânul a ceea ce descrii sau sclavul lămpii altcuiva?

Există „bun", „bun la" și „bun pentru", în accepțiunea *„bun pentru"* a celorlalți. În care dintre aceste sensuri ar trebui arta și artiștii să fie „buni"? Multe dintre controversele asupra cărora am insistat au fost consacrate acestor aspecte; de obicei se intitulau „Scriitorul și societatea" și, presupunând că scriitorul are sau ar trebui să aibă o funcție în legătură cu ceilalți, și că ar trebui să fie folositor, mai degrabă decât să aibă o funcție

decorativă sau de amuzament fiind văzut de unii, nu de toți, ca ușuratic, dacă nu chiar păcătos —, funcția utilitară ar trebui măsurată cu alte instrumente decât cele ale artiștilor înșiși. Întotdeauna se găsesc oameni care să aleagă lucruri bune pe care să te pună să le faci care să nu coincidă cu cele pe care te pricepi tu să le faci.

Mai degrabă aș alerga un kilometru și jumătate — deși nu reușesc întotdeauna — decât să particip la asemenea discuții. Un poet mai în vârstă, bărbat, mi-a spus în 1960, când eram o poetă de 20 de ani că nu voi ajunge nicăieri dacă nu am fost și șofer de camion, învățând astfel pe pielea mea ce fac oamenii adevărați toată ziua. Nu cred să fie în această afirmație nici un fel de corelație confirmată sau adevărată a clișeului confortabil cauză-efect între viață și artă, sau în nici una care să aibă de-a face cu realitatea — și anume, povestea cu materialul autentic de pe scaunul șoferului de camion care să scoată din tine un artist de elită. Dar poate că dacă aș fi putut să mă angajez ca femeie șofer de camion — dar nu am putut, totuși — aș fi făcut-o și ar fi constituit una dintre acele experiențe formatoare despre care le place biografilor să vorbească, și poate că aș fi gândit altfel.

„Este oare necesar să suferi pentru a fi scriitor?" întreabă adesea scriitorii aspiranți. „Nu vă cramponați de suferință" îmi vine să le răspund. „Suferința va surveni, fie că vă place fie că nu". Ar mai trebui să adaug că, adesea, suferința este *rezultatul* scrisului mai degrabă decît cauza lui. De ce? Pentru că există o mulțime de oameni pe care i-ar roade să te lase în pace, isteț îngâmfat ce ești. Publicarea unei cărți este în multe privințe ca un proces, pentru o infracțiune complet diferită decât cea care crezi tu că ai comis-o. „Romancierul este cel care înțelege viața secretă, furia care mocnește în întuneric și neglijare. Majoritatea sunteți niște criminali" spune un personaj din *Mao II*,[20] iar mulți critici și membri rigizi ai vigilentelor comitete devotate curățirii materialului de lectură a tineretului în ziua de azi, și multe guverne ale regimurilor totalitare împărtășesc acest punct de vedere. Știu că pe undeva este ceva ascuns, și se grăbesc să găsească acel ceva, iar apoi să te vâneze. Problema este că adesea nu este acel ceva pe care îl căutau.

În ce măsură diferă, din acest punct de vedere, scrisul de celelalte arte — sau, in zilele noastre, de *mass media* — asta în cazul în care el diferă într-adevăr? Toți și-au primit porția denigrării: artiști de toate felurile au fost puși la zid în fața plutonului de execuție. Dar aș spune că scriitorii sunt în mod special expuși răzbunării celor care au puterea să-i denunțe și să-i asasineze pe stradă, să-i arunce din elicoptere, nu numai pentru că au gura mare, ci și pentru că — vă place sau nu — limbajul însuși are o dimensiune morală: nu poți spune „buruiană" fără să emiți o judecată negativă despre speciile de plante pe care le-ai clasificat drept buruieni.

În perioda studenției trebuia să fim familiarizați cu un poem scris de Archibald MacLeish intitulat „Ars Poetica" care conținea versurile „Un poem ar trebui să fie palpabil și mut/Copt ca un fruct" și se termina „Un poem nu ar trebui să semnifice, ci să fie".[21] Acest poem își contrazicea, desigur, propriile restricții: era un poem, dar nu era nici pe departe mut și lipsit de sens: era puternic ancorat în tradiția didactică. Criticii au susținut mult timp că finalitatea artei ar trebui să fie aceea de a delecta și instrui și aș spune că acest poem se înscrie foarte clar în direcția instrucției. L-am putea chiar numi *prescriptiv*. Mult mai prescriptiv decât poezioara lui Gertrude Stein, „Pigeons on the grass alas".[22] Poemul lui MacLeish nu seamănă cu meditațiile lui Cézanne asupra esenței conceptului de măr pe care îl dă drept ideal al poeziei — al poeziei lirice, de bună seamă, după cum nu te aștepți ca *Iliada* și *Infernul* să dețină aceste calități de fruct.

I-am cerut unei invitate — o romancieră[23] — opinia. Este posibil, zic eu, să scrii o povestire fără nici un fel de implicații morale? „Nu", zise ea. „Nu poți exclude implicațiile morale, pentru că o povestire trebuie să se termine într-un fel, iar cititorul va emite păreri, dacă rezultatul este unul bun sau unul greșit, că-ți place sau nu". Ea a amintit diferiți autori care au încercat să excludă aceste elemente: Gide în *Lafcadio*, Robbe-Grillet, care a declarat că vrea să se scape de două concepte desuete, și anume personajul și intriga. Îmi amintesc când l-am citit pe acesta din urmă în ultimii ani ai deceniului cinci — a fost ca și cum aș fi citit de pe o tavă de cantină înainte să pun ceva pe ea. Acestea fiind spuse, am mai adăuga că

Robbe-Grillet a fost destul de aproape să scrie o proză neutră din punct de vedere moral. Dar această proză era neutră și în multe alte privințe — tocmai acelea care fac scrierea interesantă. „Eseurile lui sunt un strigăt", spuse prietena mea. „Da, dar îi mai citești romanele?" am întrebat-o eu. „Nu", spuse ea. „Nu se întâmplă nimic și nu există nici o glumă".

Judecățile de valoare despre personaje sau deznodământ nu trebuie făcute de scriitor, sau cel puțin nu într-o manieră vădită. Cehov a spus într-o manieră memorabilă, și nu prea onestă, că nu-și judecă niciodată personajele, și veți găsi multe reviste de critică care aprobă această optică. Dar cititorul judecă personajele pentru că el, la rândul lui, va interpreta. Cu toții interpretăm, în fiecare zi — trebuie să interpretăm, nu numai limbajul, ci întregul mediu înconjurător în care *asta* înseamnă *cutare lucru* — „omulețul verde" înseamnă „treci strada", „omulețul roșu" înseamnă să nu treci strada — iar dacă nu am interpreta, am fi morți. Limbajul nu este neutru din punct de vedere moral în exprimarea dorințelor. Nici chiar în creierul câinelui. Nici în cel al păsărilor: ciorile urăsc bufnițele. Nouă ne plac unele lucruri și ne displac altele, aprobăm unele lucruri și dezaprobăm altele. Aceasta esta natura faptului de a fi un organism.

Ce se întâmplă atunci cu arta de dragul artei? Undeva între cele două, o să credeți. Și așa și este pe tărâmul făgăduinței din presă, din reacțiile politice și din forțele pieței, în care arta și societatea sunt în dispută din cauza unor lucruri ca Madonele ornate cu balegă de elefant, dispute la care ambele părți își cumpără bilete și numără banii.

„Poeții sunt niște magicieni fără încheieturi ale mâinii sprintene"[24] zise Gwendolyn MacEwen. Aș vrea să abordez acum acest subiect dintr-un unghi diferit vorbind despre trei personaje fictive, toate cvasi-magicieni. Acestea sunt: Vrăjitorul din Oz din povestea pentru copii cu același nume de L. Frank Baum, Prospero din piesa *Furtuna* de Shakespeare și actorul obsedat de putere Henrik Höfgen din romanul lui Klaus Mann, *Mephisto*. Ce au cei trei în comun? Cu toții se întâlnesc la intersecția artei cu puterea, și deci cu răspunderea morală și socială. Iar toți trei sunt iluziioniști, într-un fel sau altul, ca și

Hugo, idiotul moral împuțit și substanța sa magică minunată. Întâi de toate, *Vrăjitorul din Oz* — carte pe care am citit-o timpuriu. După cum știți, povestea este despre o fetiță din Kansas, Dorothy, care este purtată de o tornadă pe tărâmul Oz, unde vrăjitoarele, bune și rele, mai există încă. Dorothy pornește spre Orașul de Smarald, unde totul este verde și se spune că acolo este un vrăjitor care i-ar putea înlesni întoarcerea în Kansas. După mai multe aventuri, ajunge acolo, împreună cu Leul Laș care crede că îi lipsește curajul, cu o Sperietoare care crede că nu are creier și cu Omul de Tinichea care pretinde că nu are inimă. Cu toții sunt în căutarea unei vieți personale mai bune și a respectului de sine, iar acestea le caută la Vrăjitor, care fiecăruia îi apare diferit: Măritul și Temutul Oz este un cap uriaș, un foc învăpăiat, o fiară și o femeie încântătoare.

Dar în timpul întrevederii cu Vrăjitorul, câinele lui Dorothy, Toto, doboară un paravan într-un colț, iar vrăjitorul este demascat — un bătrânel care și-a făcut întregul spectacol ajutându-se de proptele, trucuri de magie și de ventrilog. Tot el a aranjat ca prin niște lentile colorate Orașul de Smarald să pară atât de verde; dar a făcut toate aceste șiretlicuri, explică el, pentru binele poporului său. A trebuit să se prefacă plin de magie și înfricoșător pentru ca vrăjitoarele rele — care au cu adevărat puteri supranaturale — să nu-i distrugă pe toți. Astfel a creat o utopie sau un despotism binevoitor, depinde din ce perspectivă priviți. De asemenea, a păcălit-o pe Dorothy ca să se lupte cu ultima vrăjitoare rea, făcându-i promisiuni false: de fapt, nu prea știe drumul înapoi spre Kansas.

Dorothy nu este însă impresionată. „Cred că ești un om foarte rău", spuse ea.

„Oh, nu, draga mea, spuse Vrăjitorul. „Sunt un om cu adevărat bun; dar sunt un prost Vrăjitor..."[25]

Daca ești *artist*, a fi un om bun — sau o femeie bună — este destul de nerelevant când vine vorba de împlinirile efective. Perfecțiunea morală nu compensează faptul că ești un artist prost: faptul că ești bun cu câinii nu are aici nici o importanță. Totuși, că ești un om bun sau unul rău, este important dacă se întâmplă să fii un bun *vrăjitor* — bun la magie, la făcutul „minunatei substanțe transparente", la crearea iluziilor care

îi pot convinge pe oameni că sunt adevărate — pentru că dacă ești un vrăjitor bun în acest sens, atunci ai putea căpăta puteri de multe feluri — iar atunci bunătatea sau răutatea ca ființă umană va juca un rol în a determina ce anume faci cu această putere.

Vrăjitorul din Oz — *așa-zisul* magician, deținător al puterii, manipulatorul, iluzionistul și șarlatanul — are o genealogie veche. Strămoșul lui îndepărtat a fost probabil un șaman, sau un înalt preot sau un prestidigitator, sau unul care combina toate aceste funcții. Alți strămoși pot fi găsiți în folclor. Mai recent, în literatură, poate fi identificat de la Dr. Faustus al lui Marlowe până la Prospero din *Furtuna*. Prospero a devenit *Alchimistul* lui Jonson, iar *Alchimistul* a dat naștere, la rândul său, Prologului la *Bâlciul deșertăciunilor* cu lumea sa ca un spectacol de marionete manipulat de un autor păpușar. De asemenea, a dat naștere mai multor magicieni tiranici și unor figuri de artiști, inclusiv alchimiștilor siniștri și trași pe sfoară din „Semnul din naștere" și din „Fiica lui Rappacinni" de Nathaniel Hawthorne. Când lucrurile luau o turnură malefică se nășteau vrăjitorii răi ai lui E.T.A. Hoffmann — vezi opera lui Offenbach, *Povestirile lui Hoffmann*, — și hipnotizatorul exploatator Svengali din *Trilby*, apoi a fost sinistrul pantofar din filmul *The Red Shoes*, și stăpânul muzeului de figurine de ceară din romanul lui Joseph Roth, *The Tale of the Thousand and Second Night*, care creează monștri iluzorii pentru că este dorința oamenilor. Apoi mai este și hipnotizatorul lui Thomas Mann din *Mario și magicianul* și magicianul Eisengrim cel Mare, *alias* Paul Dempster din trilogia Deptford a lui Robertson Davies și eroul chinuit al lui Bergman din filmul său *Magicianul*. Aceste personaje acoperă o diversitate de magicieni, de la showman-ul care vrea să facă un ban, până la cei care vor să manipuleze viețile celorlalți pentru a se distra și pentru a profita, și până la cei care bănuiesc că magia lor ar putea fi aievea, că minunile pe care le fac sunt cu adevărat minuni și că sunt niște creatori de minuni pentru ceilalți.

Să-l luăm spre exemplu pe Prospero, personajul lui Shakespeare, pentru că, într-un fel, el este strămoșul celorlalți. Îi cunoaștem

povestea. Trădat de fratele său uzurpator, alungat împreună cu fiica și cărțile sale — printre care, iar acest lucru nu este lipsit de însemnătate, cartea de magie — se refugiază pe o insulă tropicală unde încearcă să-l civilizeze pe singurul băștinaș pe care-l găsește, Caliban, cel născut sub semnul ursitoarei, iar când dă greș, îl controlează cu ajutorul magiei. Intră în scenă fratele cel rău și Regele din Napoli și curtea sa, naufragiați pe insulă. Prospero își cheamă fârtatul, Ariel, cel născut din aer, și începe să-i ispitească, să-i zăpăcească și să-i sperie de moarte pe dușmanii de odinioară pe care Soarta i-a adus la cheremul lui. După spusele lui, scopul nu este răzbunarea — ci vrea să-i facă să se căiască. „Să se căiască/Doar aceasta este vrerea mea/Nimic mai mult", după cum spune el. După ce i-a făcut să se căiască, urmează repunerea sa în rangul de Duce al Milanului și căsătoria vrednicei sale fiice cu vrednicul fiu al Regelui, dejucând astfel asasinarea iminentă a acestuia din urmă. Pe scurt, Prospero își folosește meșteșugul — arta magiei, arta iluziei — nu numai pentru spectacol, deși o face într-o oarecare măsură și pentru asta, ci mai mult pentru o evoluție în plan social și moral.

Acestea fiind spuse, mai trebuie să spunem că Prospero se joacă de-a Dumnezeu. Dacă cumva nu ești de acord cu el — așa cum e cazul lui Caliban — să nu-l faci tiran, așa cum a făcut Caliban. Într-o fracțiune de secundă, Prospero se preschimbă în Marele Inchizitor care îi torturează pe oameni pentru binele lor. Am putea, de asemenea, să zicem că e un uzurpator — i-a furat insula lui Caliban, așa cum fratele lui i-a furat ducatul; și am putea să-i spunem vrăjitor, așa cum îi spune Caliban. Noi — cititorii — suntem înclinați să-i acordăm prezumția de nevinovăție și să-l privim ca pe un despot binevoitor. Și așa suntem înclinați în majoritatea situațiilor. Dar și Caliban are, la rândul lui, propria înțelepciune.

Fără meșteșugul său, Prospero ar fi incapabil să domnească. Numai acesta îi dă putere. Așa cum arată Caliban, fără cartea sa de magie, este neputincios. În acest personaj magician există și o parte de înșelăciune încă de la început: una peste alta, este un gentleman ambiguu. Ei bine, desigur că e ambiguu — e artist, la urma urmei. La sfârșitul piesei, Prospero vorbește în Epilog atât în calitate de personaj, cât și în calitate de actor; dar și

în calitate de autor care l-a creat, un alt manipulator tiranic care i-a controlat mișcările din spatele scenei. Să luăm de exemplu cuvintele lui Prospero, *alias* actorul pe care îl joacă, *alias* Shakespeare care a scris aceste rânduri, în care implora indulgența publicului: „Așa cum și voi sunteți iertați de fărădelegi/Lăsați-vă îngăduința să mă elibereze". Nu e pentru prima oară când arta și fărădelegea sunt puse într-un plan de egalitate. Prospero știe că a făcut ceva și că acel ceva este o mică sursă de vinovăție.

Al treilea iluzionist pe care vi l-am promis este actorul Henrik Höfgen, din romanul lui Klaus Mann, *Mephisto*. Höfgen este artist — un artist adevărat. Este actor, și încă unul bun; cel mai bun rol al său este Mephistopheles din *Faust* de Goethe. Dar romanul are ca și cadru temporal Al Treilea Reich, iar Höfgen devine propriul său Mephisto; își ispitește partea susceptibilă, din Faust se extrage pe sine pe drumul nelegiuit al puterii lumești. Pentru a-și obține puterea, se dă de partea naziștilor, nu pentru că ar crede în ideile lor, ci pentru că la ei este puterea. Își trădează prietenii de stânga de odinioară, inclusiv pe amicul său Otto și o părăsește pe iubita sa pentru că e neagră. „Teatrul are nevoie de mine" spune el, „iar regimul are nevoie de teatru". Câtă dreptate are — totalitarismul e mereu pe undeva teatral. Și, ca în teatru, totul se bazează pe iluzie: fațade grandioase acoperă mizeria și manevrele manipulatoare din spatele scenei.

În cele din urmă, Höfgen primește vizita unui mesager — un tânăr care-i aduce un mesaj de la Otto, care tocmai a fost torturat până la moarte de Serviciul Secret. Mesajul, aproximativ, este *Vom birui până la urmă, și când se va întâmpla asta, vom ști pe cine să spânzurăm*. Höfgen este bulversat de această vizită. „Ce vor oamenii de la mine?", se întreabă nedumerit, „De ce mă urmăresc? De ce sunt atât de răi cu mine? Sunt doar un biet actor!"[26]

Când lucrurile se complică, Mephisto se leapădă de costum și redevine ființa umană, temătoare, din spatele iluziei. Dar oare acest lucru îl iartă de faptele săvârșite pentru a obține o poziție înaltă și, implicit, prada, prin intermediul artei sale folosite atât ca deghizare, cât și ca instrument?

În toate aceste figuri de magicieni, vrăjitori sau iluziоniști, problema imposturii, a înșelătoriei, a manipulării pentru putere de un fel sau altul, este foarte prezentă. Se pare că atunci când artistul încearcă o sferă a puterii mai presus de cea a artei sale, se află pe nisipuri mișcătoare, dar dacă nu se angajează față de lumea socială, riscă să fie pur și simplu neînsemnat — un nerod, un fabricant de sculpturi în fildeș, un scripcar care vinde antichități, un sihastru care-și petrece timpul încercând să vadă câți îngeri pot zbura pe vârful peniței sale.

Ce-i de făcut? Încotro să te îndrepți? Cum să procedezi? Există o identitate de sine a scriitorului care să combine responsabilitatea cu integritatea artistică? Și dacă da, cum ar putea fi? Să întrebăm epoca în care trăim, iar aceasta s-ar putea să ne răspundă — martorul. Și dacă se poate, martorul ocular.

Acesta este un rol vechi. *Am fost acolo, am văzut, mi s-a întâmplat mie*: sunt garanții seducătoare și fac apel profund la imaginație, așa cum au înțeles scriitorii de la Herodot încoace. „Proza de calitate este ca o fereastră",[27] spune George Orwell, sugerând că ceea ce vedem prin această fereastră transparentă ar fi adevărul gol-goluț.

„Am scăpat singur cu viață ca să vă povestesc", zic cei patru mesageri din Cartea lui Iov.[28] Cineva trebuie să scape cu viață pentru a povesti ce s-a întâmplat, îi spune un bătrân în timp ce îi dă porția de cârnăciori unei violonistei înfometate, interpretată de Vanessa Redgrave în filmul *Cântec pentru timp*, care are ca subiect viața într-un lagăr de concentrare. Povești despre captivitate, izgoniri, războaie civile, sclavie, catastrofe, memorii împărtășite de pirați și proscriși, povești cu supraviețuitori ai unui incest, despre gulagul sovietic, povești cu atrocități: ce irezistibile ni se par când ne gândim că se bazează pe evenimente reale și mai ales pe evenimente reale care i s-au întâmplat scriitorului!

Puterea acestor povești este imensă, mai ales când se combină cu puterea artistică. Iar curajul necesar pentru a le scrie și adesea chiar pentru a le trece granița pentru a fi publicate, este de asemenea extraordinar. Aceste povești există pe tărâmul dintre ficțiune și realitate, sau poate în amândouă în același timp: să-i spunem o „înfloritură". Iată două exemple relevante

ale acestei forme — cartea scriitorului polonez Ryszard Kapuscinski, *The Emperor*, despre decăderea Împăratului Etiopiei; și uimitoarea carte a lui Curzio Malaparte, *Kaputt*, scrisă în taină, în fragmente, în spatele liniilor naziste în timpul Celui de-al Doilea Război Mondial — o carte pentru care ar fi fost cu siguranță împușcat dacă ar fi fost găsit cumva cu vreuna din pagini asupra sa.

Extremele neclare ale vieții cotidiene și arta verbală sunt o combinație puternică și uneori explozivă. De aceea au falsificat atâția oameni asemenea povestiri, începând cu Daniel Defoe. Unii și-au ticluit chiar o identitate falsă în acest scop. Indieni nord americani fictivi, popor australian indigen fictiv, falși supraviețuitori ai Holocaustului, femei maltratate în mod ireal, chiar și falși ucraineni — de-a lungul anilor, rândurile lor s-au îngroșat, iar aceștia sunt numai cei despre care ai aflat tu. Chiar și în cazul unui martor ocular care nu este fals, ci este fictiv și recunoscut ca atare, scriitorii pot fi acuzați de a-și fi însușit vocile altora. Un scriitor conștient din punct de vedere social poate fi acuzat cu ușurință de exploatarea suferinței și nefericirii celor năpăstuiți pentru profitul personal. Oare acest lucru pune romanul *Oliver Twist* într-o nouă lumină? Este oare Charles Dickens un reformator social și un militant pentru virtute și dreptate sau un idiot moral împuțit, ca și Hugo, personajul lui Alice Munro? Linia de demarcație este adesea foarte subțire, iar uneori ea se află numai în ochii celui care privește.

Și apoi e adevărat și că martorul ocular poate fi un voyeur. În introducerea lui Leon Edel la romanul lui Henry James din 1901, *Izvorul sacru*, Edel relatează că într-o revistă din acea vreme scria că romanul lui James Joyce „a dat impresia că cineva pândește pe gaura cheii pe altcineva care pândește pe gaura cheii".[29] Protagonistul romanului este, nu întâmplător, un romancier; dar partea amuzantă este că, deși îi spionează permanent pe ceilalți, până la urmă nu e prea sigur de ceea ce a văzut. Romanul lui Henri Barbusse *L'Enfer* se desfășoară într-o cameră de hotel, poziție privilegiată din care naratorul pândește printr-o gaură întâmplările deocheate din camera de alături. Ne aflăm aici la o distanță considerabilă de martorii oculari preferați în secolul al XVIII-lea, trândavul și spectatorul, și de binecunoscuții noștri prieteni din secolul al XX-lea,

„perspectiva" și „punctul de vedere", însă toate fac parte din aceeași categorie — cel care privește, și anume scriitorul, și cei care sunt priviți. Astfel, gigantica pereche de ochelari care domină scena în *The Great Gatsby* vede totul, nu face nimic cu un mare spațiu gol în locul în care ar fi trebuit să fie amplasat capul. *Eyes Without a Face* anunță titlul uneia dintre primele colecții de poezie modernă, dintre cele citite de mine.[30]

Sunt un aparat de fotografiat statuează binecunoscutul titlu al cărții lui Christopher Isherwood. În fapt, nimeni nu este un aparat de fotografiat, așa că ne întrebăm de unde vine această autodefinire? Noi bănuim că are aceeași sursă ca și activitatea detectivului particular: acest amestec de estetic și științific care l-a dat, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, pe Sherlock Holmes, acest consumator de droguri, violonist și detectiv cu ochi de vultur, și Lordul Henry Wotton creat de Oscar Wilde, estetul suprem, observator detașat și cercetător al vieții emoționale a oamenilor.

Ce a vrut să spună Yeats când a afirmat că o generație viitoare de poeți să-și arunce o privire obiectivă asupra vieții și morții? De ce privirea trebuie să fie atât de rece? Acest lucru m-a deranjat mai mulți ani la rând. Poate că Yeats își dedica soarta operei sale, decisiv, fără rezerve, artei ca meșteșug, prin opoziție cu implicarea politică care-l preocupa în perioada de început. Sau poate a vrut să spună ceva, după cum afirma romanul lui Brian Moore din 1962, *Un răspuns din Limbo*. Protagonistul, un scriitor, stă lângă mormântul mamei sale:

Deasupra gropii, cu lopețile mișcându-se ca una,
Groparii săpau, astupau, săpau, astupau. Pământ cădea peste
Pământ...Preotul și-a închis cartea de rugăciuni. Amintește-ți asta.
Și apoi, ca și cum s-ar fi ițit lângă mine acest
bețiv și răzbunător Brendan... repeta în urechea mea
cuvintele sale mânioase de la petrecerea lui Dortmunder: STÂND LÂNGĂ
PATUL NEVESTEI SALE PRIVINDU-I FAȚA SCHIMONOSINDU-SE,

PENTRU A-I ÎNREGISTRA MAI BINE AGONIA MORȚII, NU SE PUTEA ABȚINE SĂ N-O FACĂ. EL ESTE UN SCRIITOR. EL NU ARE VOIE SĂ SIMTĂ. EL ARE VOIE DOAR SĂ CONSEMNEZE.

„M-am schimbat dincolo de recunoașterea de sine", se gândește autorul. „M-am rătăcit și m-am sacrificat".[31]

Și așa am revenit la artistul cu privirea și inima rece, cel care s-a sacrificat pentru opera sa și care și-a pierdut abilitatea umană de a simți, dar de această dată apare o sugestie distinctă de pact cu diavolul. Nu numai că și-a pierdut inima, dar și-a pierdut și sufletul.

Poate, totuși, să existe un alt motiv pentru a justifica răceala din privirea artistului. Semnificativ este finalul poemului *De la închisoare* de Adrienne Rich:

Acest ochi
nu este pentru plâns
viziunea sa
trebuie descețoșată
chiar dacă lacrimile îmi curg pe obraz
țelul lui este claritatea
nu trebuie să uite
nimic.[32]

Acesta este ochiul scribului din Egipt și Mesopotamia sau al îngerului care consemnează Raiul Creștin. Ochiul este rece, pentru că are claritate și este clar pentru că individul trebuie să privească tot. Apoi trebuie să înregistreze.

Cum își poate determina scriitorul sau scriitoarea poziția prin raportare la restul umanității? Unde se poate situa pe scara puterii, dacă există așa ceva? După ce criterii să facă alegerea? După cum am afirmat, nu am nici un răspuns. Însă am arătat câteva dintre posibilități, câteva dintre pericolele care pot să apară, câteva enigme. Cât despre sfaturi, dacă ești un scriitor tânăr — aș putea spune, cum a spus și Alice Munro, *„Fă ceea ce dorești să faci și trăiește consecințele"*. Sau aș putea spune *„Ai grijă la scris și relevanța socială va veni de la sine."*

Iar acesta este adevărul, deoarece secretul este — și ești binevenit să-l folosești în cadrul oricărei discuții — secretul este acela că nu scriitorul este acela care decide asupra relevanței operei sale. Acela este cititorul. Și asupra cititorului ne vom întoarce atenția în următorul capitol.

5

COMUNIUNEA:
Nimeni către Nimeni
Eternul triunghi: scriitorul, cititorul și cartea ca mesager

Cât de mulțumit va fi cititorul când va afla că în operă am urmat unul dintre cele mai înalte principii pe care le-a produs cel mai bun bucătar al erei noastre sau poate cea a lui Heliogabulus... Aceasta înseamnă că nu ne îndoim că cititorul ar dori să citească permanent, după cum persoana mai sus-numită, se presupune că îi determina pe unii să mănânce.

Henry Fielding, *Tom Jones*[1]

O persoană care ascultă o poveste se găsește în compania unui povestitor; chiar și un om care citește o asemenea poveste îi împărtășește compania. Cititorul unui roman este totuși izolat, mai mult decât orice alt cititor... În această solitudine, cititorul unui roman își asumă acea lume cu o gelozie nemaiîntâlnită. Este pregătit să o transforme în lumea lui, să o devoreze.

Walter Benjamin, „The Storyteller"[2]

După cum a scris Detlev von Liliencron, rimele sale pline de sarcasm: este dificil pentru un poet să scape de faimă. Dacă nu poate să se asigure de bunăvoința maselor pe durata vieții, posteritatea va aduce laude modului său eroic de a muri de foame.

Într-un cuvânt, a vinde înseamnă a compromite idealurile.

Peter Gay, *The Pleasure Wars*[3]

... pentru că afirmăm cuvinte mărețe în zilele noastre
este de ajuns pentru a ne aștepta la audiențe restrânse.

Gwendolyn MacEwen, „The Choice"[4]

Marele ziar îl descoperise, și acum era proclamat, miruit și încoronat Locul său era atât de public ca și cum un plasator gras l-ar fi indicat cu o baghetă... Într-un moment, cumva, totul era diferit, valul imens de care vorbeam măturase ceva. Presupun că mi se năruise micul altar, micile lumânări și flori, și a crescut într-un templu vast și gol. Când Neil Paraday va ieși afară din casă va ieși un contemporan. Asta se întâmplase: săracul om era înghesuit în epoca sa oribilă.

Henry James, „The Death of a Lion"[5]

Rup plicul și mă regăsesc în Bangkok
... Îmi torni din aceste pătrățele, acești mesageri albaștri.
Și când simt că te-am pierdut,
Și nu mai pot să țin ritmul,
Vederea ta conține cuvintele
„Așteaptă-mă."

Anne Michaels, „Letters from Martha"[6]

Aș dori să încep prin a vorbi despre mesageri. Mesagerii întotdeauna există într-o realitate tridimensională — cea a trimiterii mesajului, a purtătorului de mesaj, fie el organic sau anorganic, și a receptorului. Imaginează-ți astfel un triunghi, dar nu unul complet, ci unul sub formă de „V". Scriitorul și cititorul reprezintă punctele de sus, însă nu există nici o linie între ei. Între ei, mai sus sau mai jos există un al treilea punct, care reprezintă cuvântul scris sau textul sau cartea sau poemul sau scrisoarea sau altceva pe care vrei să-l numești așa. Acest al treilea reper este singurul punct de contact între cei doi. După cum obișnuiam să spun studenților mei odinioară „Respectați pagina. Este tot ce aveți."

Scriitorul comunică cu pagina. Cititorul comunică și el cu pagina. Scriitorul și cititorul comunică prin intermediul paginii. Acesta este unul dintre silogismele scrisului. Nu da nici o importanță facsimilelor scriitorilor care apar la talkshow-uri, în interviurile din ziare etc. — ele nu trebuie să intervină între tine ca cititor și pagina pe care o lecturezi, unde, anterior, o mână invizibilă a lăsat câteva înțelesuri pentru a fi descifrate, așa cum unul dintre spionii morți ai lui John Le Carré lăsau în noroi un pantof cu un mic pachețel pentru George Smiley.[7]

Îmi dau seama că aceasta este o imagine ușor exagerată, însă este relevantă, din moment ce cititorul este — printre alte lucruri — un fel de spion. Un spion, un delincvent, cineva care are obiceiul să citească scrisorile și jurnalele intime ale altora. Așa cum spunea Northorp Frye, cititorul nu aude, el surprinde.[8]

Până acum am vorbit, în primul rând, despre scriitori. Acum este rândul cititorilor, mai mult sau mai puțin. Întrebările pe care aș dori să le adresez sunt: pentru cine scrie autorul? Și apoi: care este funcția cărții — sau datoria, dacă vrei — în ipostaza ei, între scriitor și cititor? Care este utilitatea sa, în opinia autorului? Și, în final, o a treia întrebare care se desprinde din celelalte două: unde se află scriitorul atunci când cititorul lecturează?

Dacă obișnuiești să citești scrisorile și jurnalele intime ce aparțin altora, vei ști răspunsul la această ultimă întrebare: în momentul în care tu lecturezi, scriitorul *nu se găsește în aceeași cameră*. Dacă ar fi fost, fie ați discuta, fie te-ar prinde asupra faptului.

Pentru cine scrie autorul? Întrebarea ne apare mult mai simplă în cazul unui jurnal personal. Numai ocazional răspunsul este *pentru nimeni*, dar reprezintă o diversiune, deoarece nu am fi putut să aflăm conținutul decât dacă un scriitor l-ar fi publicat pentru a citi. Să-l luăm spre exemplu pe Doctorul Glas, din uimitorul roman cu același nume al lui Hjalmar Söderberg:

> Acum stau la fereastra mea deschisă, scriind — pentru cine?
> Nu pentru un prieten sau amantă. Abia scriu ceva pentru mine.
> Nu citesc azi ce-am scris ieri;
> și nici asta nu o voi citi mâine.
> Scriu pur și simplu pentru a-mi mișca mâna,
> gândurile mele se mișcă după propria lor voință.
> Scriu pentru a omorî o oră lipsită de somn.[9]

O asemenea poveste, noi, cititorii, credem că *este* destul de accesibilă. Dar adevărul — adevărul din spatele iluziei — este

că scrisul nu este al Doctorului Glas, și nu este adresat nimănui. Opera aparține lui Hjalmar Soderberg și ne este adresată nouă.

Scriitorul de ficțiune care nu se adresează nimănui este foarte rar. Adesea, chiar scriitorii de ficțiune fac referire la un personaj imaginar. Iată un pasaj din cartea lui George Orwell, *O mie nouă sute optzeci și patru*, o carte pe care am citit-o când eram tânără, la puțin timp după apariție, în 1949. După cum se știe, acțiunea din *O mie nouă sute optzeci și patru* se desfășoară într-un viitor totalitarist, condus de Big Brother. Eroul, Winston Smith, a văzut în vitrina unui magazin un obiect interzis: „o carte goală, groasă, de format A4, cu o copertă de culoarea marmurei și cotorul roșu" și „cu o hârtie netedă de culoare crem".[10] El a simțit dorința de a intra în posesia acelei cărți, în pofida pericolelor aduse de cumpărarea ei. Care dintre scriitori nu s-a simțit copleșit de o dorință asemănătoare? Și care nu a fost conștient, de asemenea, de pericole — în mod special, de cel al autodemascării? Pentru că dacă ai avea o asemenea carte goală, în special una cu hârtie de culoare crem, ai fi tentat să scrii în ea. Și așa a făcut Winston Smith, cu o peniță și cu cerneală roșie, pentru că hârtia atrăgătoare o merita. Dar apoi a apărut o întrebare:

> Pentru cine, i-a trecut brusc prin minte, scria el acest jurnal? Pentru viitor, pentru cei nenăscuți... Pentru prima oară resimțea semnificația a ceea ce întreprinse. Cum ai putea comunica altfel cu viitorul? Prin natura însăși era imposibil. Fie viitorul va semăna cu prezentul, caz în care nu-l va asculta, fie va fi diferit de acesta, iar situația dificilă va fi fără înțeles.[11]

O dilemă comună sferei scriitoricești: cine va citi ceea ce scrii, acum sau mai târziu? Cine vrea să citească? Cel care are rolul de cititor al lui Winston Smith este el însuși: îi dă satisfacția de a scrie cele mai interzise gânduri în jurnal. Când eram adolescentă, această povestire a cărții goale a lui Winston Smith m-a atras intens. Am încercat și eu să țin un astfel de jurnal, dar fără rezultat. Eșecul meu a fost eșecul de a-mi imagina un cititor. Nu voiam ca altcineva să citească acest jurnal — doar eu aveam acces la el. Dar eu știam deja ce fel de lucruri

urma să pun în el și cât de insipide erau acestea, așa că de ce să mă mai obosesc să le notez? Mi s-a părut pierdere de timp. Dar mulți nu au considerat la fel. Sunt nenumărate jurnale, majoritatea obscure, unele faimoase, care au fost păstrate, cu loialitate, de-a lungul secolelor. Pentru cine scria Samuel Pepys? Sau Saint-Simon? Sau Anne Frank? Există o magie a acestui fel de documente de viață. Faptul că ele au supraviețuit, că au ajuns în mâinile noastre, seamănă cu înmânarea unei comori neașteptate; sau cu ceva precum o reînviere.

Zilele acestea mă ocup cu ținerea unui fel de jurnal, mai mult în legitimă apărare decât altceva, pentru că știu cine va fi cititorul: voi fi eu însămi, cam peste trei săptămâni, pentru că nu-mi mai amintesc ce făceam în acest timp. Cu cât cineva îmbătrânește, cu atât devine mai relevantă piesa lui Beckett, *Krapp's Last Tape*. În această piesă, Krapp ține un jurnal pe o casetă, în fiecare an. Singurul lui cititor — sau ascultător — este el însuși, căci el derulează înapoi fragmente de pe casetele din tinerețe. Pe măsură ce timpul trece, el are dificultăți din ce în ce mai mari în a recunoaște cine este el în raport cu persoana sa din trecut. Este ca o glumă proastă despre boala Alzheimer — cel puțin poți întâlni oameni noi, dar în situația lui Krapp, și progresiv și în cazul meu, tu însuți ești acei noi oameni.

Jurnalul privat este, atât de minimalist cât îți permiți, în departamentul scriitor-cititor, pentru că se presupune că scriitorul și cititorul sunt aceeași persoană. Este vorba, de asemenea, despre intimitatea sa, ca formă. Apoi urmează, cred eu, scrisoarea privată: un scriitor, un cititor și o intimitate împărtășită. „Aceasta este scrisoarea mea adresată Lumii/ Care nu mi-a răspuns niciodată", a spus Emily Dickinson.[12] Probabil că ar fi avut mai multe răspunsuri, dacă ar fi trimis-o prin poștă. Dar ea nu voia un cititor sau mai mult de unul, cel puțin în viitor: ea și-a păstrat cu grijă poemul, prinzându-l chiar într-o cărțulie. Credința ei în existența unui viitor cititor era antonimă disperării lui Winston Smith.

Scriitorii au folosit din abundență, bineînțeles, scrisorile, inserându-le în narațiuni și uneori construind romane întregi din ele, Richardson în *Pamela*, *Clarissa Harlowe* și *Sir Charles Grandison* și precum Laclos în *Les Liaisons dangereuses*.

Pentru cititor, schimbul de scrisori în proză între mai multe persoane oferă o încântare agentului secret care le interceptează: scrisorile au un caracter imediat pe care timpul trecut nu-l poate asigura, iar minciunile și manipulările personajelor pot fi descoperite în *flagrant delict*. Ori tocmai aceasta este ideea.

Să vă spun câteva cuvinte despre redactarea scrisorilor și anxietățile aferente. Când eram copil, la petrecerile prilejuite de zilele de naștere ale fetelor se juca un joc popular. Era cam așa:

Copiii stăteau așezați într-un cerc. Unul dintre ei era Acela, și mergea în exteriorul cercului ținând o batistă în mână, în timp ce ceilalți cântau:

I-am scris iubitului o scrisoare
Și pe drum am pierdut-o,
Un cățeluș a găsit-o
Și el a pus-o în buzunarul lui.

În momentul în care batista cădea în spatele cuiva, urma o cursă în exteriorul cercului. Nici una dintre aceste părți ale jocului nu-mi stârnea interes. Eu eram îngrijorată tot timpul de scrisoare. Ce teribil că ea a fost pierdută și că persoana căreia îi fusese scrisă nu o va avea niciodată! Ce teribil că altcineva o găsise! Singura mea consolare era faptul că măcar câinii nu pot citi.

De când a fost inventat scrisul, asemenea accidente au o anumită probabilitate. Odată ce cuvintele au fost așezate pe hârtie, ele sunt o parte a obiectului material, și astfel trebuie să-și asume riscurile lor. Scrisoarea de la rege care este schimbată, necunoscută mesagerului, duce la condamnarea la moarte a unei persoane inocente — acesta nu este pur și simplu numai un motiv folcloric binecunoscut. Scrisorile falsificate, scrisorile ce au avut o destinație greșită, scrisorile ce sunt distruse sau care ajung în mâinile cui nu trebuie — și nu numai, manuscrisele falsificate, cărți întregi ce au fost pierdute și nu au mai fost niciodată citite, cărțile arse, cărțile ce ajung în mâinile unor persoane care nu le citesc în spiritul celor ce le-au scris, dar le iau în nume de rău — toate aceste confuzii și greșeli și acte

de neînțelegere și de răutate s-au întâmplat de multe ori și continuă să se întâmple. Pe lista celor care au fost încătușați și trimiși la închisoare și mai apoi au fost uciși de regimul dictatorial, există întotdeauna câțiva scriitori, ale căror opere au ajuns — în mod evident — la cititorii nepotriviți. Un glonț în gât este o recenzie necuviincioasă.

Dar pentru fiecare literă și pentru fiecare carte, există un cititor destinatar, un adevărat cititor. Dar cum să trimiți scrisoarea sau cartea în mâinile potrivite? Winston Smith, în timp ce-și scria jurnalul, descoperă că nu se poate mulțumi cu faptul că este singurul cititor. El alege un cititor imaginar — un funcționar pe care îl numește O'Brien, în care el crede că detectează semnele unei subversiuni egală cu a sa. O'Brien, crede el, îl va înțelege. Are dreptate: cititorul destinatar îl înțelege. O'Brien se gândise deja la ideile la care se gândește Winston Smith, dar el se gândește să le aranjeze pentru o mișcare de contraatac, pentru că O'Brien este membru al poliției secrete, și el înțelege că Winston este un trădător al regimului. El acționează ca bietul Winston să fie arestat și apoi să distrugă atât jurnalul, cât și mintea lui.

O'Brien este o versiune negativă sau demonică a Scriitorului-către-Cititorul Drag, acea relație ideală unul către celălalt în care persoana care citește este exact persoana care s-ar cuveni să fie cititor. O variantă recentă a Cititorului Demon a fost creată de Stephen King, specialist în paranoia — și întrucât el avea câte un tip diferit de paranoia pentru fiecare gust, avea unul special pentru scriitori. Cartea este *Misery*,[13] în care un scriitor are o pasiune pentru o eroină, prezentată ca o fecioară nenorocoasă, pe nume Misery, care ajunge în mâinile unei infirmiere cu tulburări, care se numește „cel mai mare fan al tău". Autorii veterani știu că e mai bine atunci să fugi pe ușa din spate și să evadezi pe fereastră, dar eroul nostru nu poate, pentru că fusese scos din uz într-un accident de mașină. Ce vrea „cel mai mare fan" al său este să-l oblige să scrie o carte despre Misery, doar pentru ea. Apoi, el realizează că ea plănuiește să-l asasineze, astfel încât cartea va avea un singur cititor — ea însăși. Este o versiune a motivului labirintului sultanului — folosit, printre altele, în *Fantoma de la Operă*[14] — în care proprietarul unei lucrări de artă vrea să-l

omoare pe autor pentru ca el să fie singurul posesor al secretelo acesteia. Eroul din *Misery* scapă cu viață totuși, lăsându-ne s reflectăm la faptul că relația Scriitor — Cititorul Drag est totuși una prea apropiată.

Relația apropiată dintre cei doi se mai produce în momentu în care cititorul confundă scriitorul cu textul: un asemene cititor vrea să desființeze termenul intermediar și să ajung la text prin scriitorul întrupat. Bănuim cu ușurință că un tex există pentru a se comporta ca o comunicare între scriitor ș cititor. Dar nu se comportă, totodată, ca un paravan sau chia ca un scut de protecție? Piesa *Cyrano de Bergerac*[15] prezint un poet cu nasul mare, care-și exprimă dragostea pentru eroin pretinzând că este altcineva — dar el, cel care scrie scrisoril grăitoare, câștigă inima fetei. De aceea, cartea, ca formă, îș exprimă propriile emoții și gânduri, în timp ce tăinuie persoan care le dă viață. Diferența dintre Cyrano și carte, în genera este aceea că Cyrano își exprimă propriile emoții, dar gându rile și emoțiile într-o carte nu sunt neapărat cele al scriitorului.

În pofida riscurilor la care se poate expune cititorul, e trebuie să fie revendicat de scriitor și întotdeauna este. Postula dar rareori vizualizat într-o formă exactă — în afară de cititor inițiali, care pot fi cei numiți pe pagina pentru dedicație — „D W.H."[16] sau „soției mele" și tot așa — sau grupul de prieter și editori, cărora li se mulțumește pentru recunoaștere. Da dincolo de acest fapt, cititorul este marele necunoscut. Iată c spune Emily Dickinson referitor la acest subiect:

Sunt un Nimeni! Tu cine ești?
Ești — un Nimeni — și tu?
Atunci există o pereche de noi!
Nu-mi spune! — și-au făcut reclamă — să știi!

Ce îngrozitor — să fii — Altcineva!
Ce public — ca o Broască —
Să spui numele cuiva — cât e luna Iunie de lungă —
Unei mlaștini admirative![17]

„Nimeni" este scriitorul, iar cititorul este, de asemenea, un Nimeni. În acest sens, toate cărțile sunt anonime și așa sunt și cititorii. Lectura și scrierea — spre deosebire, de exemplu, de interpretarea unui rol pe scena unui teatru — sunt activități ce implică solitudine, chiar un caracter tainic. Bănuiesc că Emily Dickinson folosește cuvântul „Nimeni" în ambele sensuri — în sensul unei persoane nesemnificative, un nimeni, dar, totodată, în sensul unui scriitor invizibil și necunoscut, ce se adresează unui cititor invizibil și necunoscut.

Dacă scriitorul este Nimeni, ce se adresează unui cititor, care este un alt Nimeni — acel cititor ipocrit este copia și fratele lui, așa cum a remarcat Baudelaire[18] — de unde provin jalnicul Cineva și Mlaștina admirativă?

Publicarea schimbă totul. „Ei vor face reclamă", avertizează Emily Dickinson, și câtă dreptate avea. Odată ce fișierul este tipărit, presupusa calitate de cititor nu poate fi atribuită unei singure persoane — unui prieten sau unui iubit sau chiar unui singur Nimeni necunoscut. Odată publicat, textul este multiplicat și cititorul nu mai este un intim, unul de lângă tine. În schimb, cititorul se multiplică, la rândul său, precum copiile unei cărți, și toți acei nimeni se adaugă publicului cititor. Dacă scriitorul are succes, el devine Cineva și masa de cititori devine Mlaștina sa admirativă. Dar schimbarea dintr-un nimeni într-un cineva nu se produce fără traume. Scriitorul-nimeni trebuie să arunce haina invizibilității și să îmbrace mantaua vizibilității. Se zvonește că Marilyn Monroe ar fi spus „Dacă ești un nimeni, nu poți fi cineva, dacă nu ești altcineva".[19]

Și așa se instalează îndoiala. Scriitorul-ce scrie și Neprețuitul Cititor, admis ca un eventual destinatar al acestei scrieri, au o relație care este destul de diferită de cea dintre ediția produsă pentru public și „publicul cititor". Neprețuitul Cititor este singular — a doua persoană singulară. Neprețuitul Cititor ești Tu. Dar odată ce atât cartea, cât și Neprețuitul Cititor, sunt multiplicați în mii, cartea devine o statistică publicată și Nimeni poate fi cuantificat, devenind astfel o piață, transformându-se în persoana a treia la plural — Ei, și Ei reprezintă un altul împreună.

A fi cunoscut Lor, ca rezultat al unor condiții cunoscute drept Faimă, și a atitudinilor despre faimă și a fi faimos, se modifică

radical de la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la sfârșitul secolului al XIX-lea. În secolul al XVIII-lea, rolul de cititor se considera că trebuie educat, pentru a avea gust; Voltaire, de exemplu, și-a perceput propria faimă drept un tribut al talentelor personale, nu ca un factor negativ. Chiar romanticii timpurii nu au avut nimic împotriva faimei; de fapt, ei au tânjit după ea. „Trompeta Faimei este ca un turn al Forței pe care ambiția îl anunță și este sigur",[20] a spus John Keats într-o scrisoare. Dar până la sfârșitul secolului, o mare parte din public era deja literat, burghezia înfricoșată — să nu mai spun și masele înspăimântate — hotăra acum câte copii ale unei cărți se vor vinde, editarea devenind astfel o afacere, „faima" și „popularitatea" erau puse pe picior de egalitate și să ai calitatea nesemnificativă, dar distinctă, de cititor avea acum putere de atracție.

Această atitudine s-a menținut în secolul al XX-lea. Iată-l pe personajul Graham Greene din *The End of the Affair* — un romancier destul de abject pe nume Maurice Bendrix, care știa că este pe cale de a face greșeala de a deveni „un succes vulgar"[21] sub influența artei pentru artă. Așa crede el în timp ce se pregătește să fie intervievat de un critic care vrea să scrie despre el într-un jurnal literar:

> Știam prea bine... semnificația îngropată pe care el o va descoperi și de care eu fusesem inconștient și greșelile cărora am obosit să le fac față. Ocrotindu-mă, în final el mă va înlocui — probabil un pic deasupra lui Maugham, pentru că Maugham este popular și pentru că eu n-am comis încă acea crimă — nu încă, dar deși eu am reținut puțin din exclusivitatea insuccesului, recenziile, precum detectivii înțelepți, îl pot parfuma într-o manieră proprie.[22]

Greene este satiric, dar atitudinea pe care el o satirizează nu era suficient de reală: popularitatea — prea mult din ea — era încă privită ca o crimă în cazul în care tu aspirai să devii ceea ce se obișnuia a fi numit un scriitor „snob". În *Enemies of Promise*, de Cyril Connolly, prea mult eșec și prea mult succes sunt la fel de înfricoșătoare. Printre altele, un tânăr scriitor trebuie să-și caute proprii potențiali cititori, pentru că odată

ce ai început să te obișnuiești cu ideea că cel puțin ei te iubesc indiferent de ce spun criticii, vei fi terminat ca scriitor de valoare. „Dintre toți dușmanii literaturii, succesul este cel mai insidios",[23] spune Connolly. El îl citează pe Trollope: „Succesul este o otravă ce trebuie luată târziu în viață și numai în doze mici".[24] Pare neplăcut să remarci că un om de succes poate spune asemenea lucruri; dar Connolly le explică. El împarte succesul în succes social: nu prea rău, pentru că poate aduce avantaje materiale; succes profesional: considerația colegilor artiști, un lucru bun în mare parte; și succesul popular, un pericol grav. Pe cel din urmă îl mai împarte, de asemenea, în alte trei părți: un scriitor poate deveni popular pentru valoarea sa de divertisment, din motive politice sau pentru că atinge latura umană. Dintre acestea, el crede că factorul politic este, cel puțin, fatal artei, pentru că politica este volatilă și mulțumirea de sine este de aceea puțin probabilă. Artistul nu este beneficiarul unei critici documentate, pentru că nimeni nu o oferă; soarta lui este, pur și simplu, „de a continua până se trezește într-o zi în obscuritate".[25] Dar cei care ating latura umană pot fi ruinați ca artiști: Connolly spune „Nici criticile dure și disprețul egalilor, nici indiferența superiorilor nu îi pot afecta pe care care au scris despre marea inimă a umanității suferinde și au descoperit că reprezintă o mină de aur".[26]

Connolly nu era singurul care privea în acest mod; de fapt, până la el — și până la mine — această atitudine era endemică printre cei cu ambiții de artiști. Să luăm, spre exemplu, povestea lui Isak Dinesen, „The Young Man With the Carnation". Ea începe cu un scriitor pe nume Charlie, care a cunoscut un succes remarcabil cu primul lui roman despre eforturile săracilor. Acum se simte ca un impostor, pentru că nu știe despre ce să mai scrie în următoarea carte; el este scârbit de săraci, nu vrea să mai audă nici un cuvânt despre ei, dar admiratorii și publicul au hotărât că el este o persoană nobilă, și așteaptă mai mult de la el și lucruri mai bune de la condeiul său pe această temă. Dacă ar fi să scrie despre un alt subiect, ei l-ar crede superficial și ipocrit. Indiferent de ceea ce face, crede el, va fi condamnat — sortit deziluzionării — să dezamăgească publicul, pe marele Ei. Nu ar fi în stare nici măcar să se sinucidă din lipsa unui pericol: „Acum, după ce își căutase lumina

orbitoare a renumelui, sute de ochi sunt ațintiți asupra sa și eșecul sau suicidul său ar fi eșecul și suicidul faimei mondiale a autorului".[27]

Nu există vreun scriitor care să fi obținut succesul fără să se fi confruntat cu perechea dublului său. Să te repeți pe tine și să-i satisfaci pe Ei sau fă ceva diferit și ai să-i dezamăgești pe Ei. Sau mai rău — repetă-te pentru a-i satisface pe Ei și apoi vei fi acuzat de reproducere.

Există o serie de povestiri, pe care tu le-ai citit — de obicei, în adolescență — care dobândesc o calitate simbolică pentru tine. Una dintre ele este pentru mine povestea „Marțianul" scrisă de Ray Bradbury în *Cronicile Marțiene*. Sună cam așa:

Americanii au colonizat Marte și o parte din ea a fost transformată într-un orășel izolat. Marțienii băștinași sunt probabil morți sau au fost duși în altă parte. Un cuplu de americani, de vârstă mijlocie, care l-au pierdut pe fiul lor, Tom, la întoarcerea pe Pământ aud o ciocănitură în ușă la miezul nopții. Un băiețel stătea în curte. El arăta ca fiul lor mort. Bărbatul se furișează jos și descuie ușa. Apare Tom, în carne și oase, strălucitor. Bărbatul bănuie că este un Marțian, dar soția lui îl acceptă pe Tom fără nici un fel de întrebări, motiv pentru care bărbatul, la rândul său, acceptă ideea, căci un facsimil este mai bun decât nimic.

Toate merg bine până în momentul în care ies împreună în oraș. Băiatul nu vrea să meargă și dintr-un motiv întemeiat; curând de la sosire, el dispare, dar o altă familie își regăsește pe neașteptate fiica pe care o credeau moartă. Bărbatul bănuie care este adevărul — că Marțianul întruchipează dorințele celorlalți și că singura lui nevoie este de a le îndeplini — și așa l-au primit pe Tom înapoi. Dar Marțianul nu se poate schimba: dorințele noii familii îl copleșesc. „Tu ești Tom, tu ai fost Tom, nu-i așa?", întreabă bărbatul acuzator. „Nu sunt cineva, sunt doar eu însumi",[28] spune Marțianul. O afirmație stranie; această expresie a personalității unei neființe.[29] „Oriunde sunt, sunt ceva...", spune Marțianul. Și așa se și dovedește. Marțianul se reîntoarce în Tom, dar noua familie începe să-l hăituiască, și așa fac toți cei pe la care trece Marțianul, cu fața-oglindă a lui, „o față ca argintul", strălucind în luminile orașului. Înconjurat, Marțianul țipă în timp ce i se perindă prin

față chip după chip. „El se topea într-o ceară ce lua forma minților lor", spune Bradbury, „fața lui se dizolva după cererea fiecăruia". Se prăbușește și moare, transformându-se într-o mix de trăsături de nerecunoscut.

Odată ce am început să public cărți și să le văd recenziile — și să descopăr că unii oameni pe care nu-i cunoșteam prea bine alergau cu numele meu pe acele cărți — această poveste a căpătat o nouă semnificație. „Așa s-a și întâmplat. Fața mea se amestecă", mă gândeam. „Sunt într-adevăr un Marțian". Explică multe lucruri. Keats elogiază talentul negativ,[30] și în cazul în care un scriitor are ceva din această calitate, va concepe personaje care sunt purtători de cuvânt ale propriilor păreri. Dar dacă are prea mult din această calitate, nu riscă să se transforme într-o ceară care se topește sub forța dorințelor și a temerilor auditoriului? Câți scriitori și-au fixat alte chipuri și nu au mai fost capabili să le scoată?

La începutul acestui capitol am formulat trei întrebări. Prima a fost despre scriitori și cititori — pentru cine scrie scriitorul? Răspunsurile i-au inclus pe Nimeni și Mlaștina admirativă. A doua întrebare viza cărțile. Considerând cartea drept un punct intermediar între scriitor și cititor, care este funcția cărții sau responsabilitatea ei?

Folosirea cuvântului „rol" implică o voință proprie, iar cartea, ca o creatură autonomă, este o noțiune literară ce merită studiată. Există un departament al oficiului poștal numit Oficiul Scrisorilor Moarte, pentru scrisori ce nu pot fi trimise. Acest termen presupune că toate celelalte scrisori sunt vii; acest fapt este un nonsens, bineînțeles, dar, cu toate acestea, un mod de gândire tradițional și universal. De exemplu, Biblia a fost deseori numită Cuvântul Viu al lui Dumnezeu. Un altul *spre exemplu*: exista o modă acum câteva sute de ani ca scriitorii de sex masculin să vorbească despre fertilitatea lor de idei — datorată matricei Spiritului sau chiar Muzei, dacă îți poți imagina o asemenea translație: asemenea scriitori ar descrie apoi gestația cărții și posibila ei naștere. Sigur o carte nu se aseamănă câtuși de puțin cu un copil — unele dintre motive sunt scatologice — dar acordul cuvintelor vii a fost vizibil. Astfel, precum mulți alții, Elizabeth Barrett Browning spunea:

„Scrisorile mele! Toate sunt hârtie moartă... mută și albă! —/ Și totuși par vii și fremătătoare..."[31]

Unul dintre profesorii mei universitari, care era și poet, obișnuia să spună că există o singură întrebare care trebuie adresată cu privire la orice fel de activitate, respectiv — este vie sau moartă? S-a întâmplat să-i dau dreptate, însă care este înțelesul acestei vieți sau morți? Definiția biologică ar fi aceea că lucrurile însuflețite cresc și se transformă și pot avea progenituri, în timp ce lucrurile moarte sunt inerte. În ce fel poate să crească un text, să se transforme și să aibă progenituri? Numai prin interacțiunea cu cititorul, indiferent cât de departe este de scriitor în timp și spațiu. „Poeziile nu aparțin celor care le scriu", spune cu modestie poștașul hotoman de poeziile poetului Pablo Neruda în filmul *Il Postino*.[32] „Ele aparțin celor care au nevoie de ele". Și așa este.

Orice lucru folosit de oameni ca simbol are propria versiune negativă sau demonică, iar cea mai demonică versiune pe care mi-o amintesc a unui text care există ca atare vine iarăși de la Kafka. Există o legendă evreiască referitoare la Golem, un om artificial care ar putea fi adus la viață cu ajutorul unui pergament inscripționat cu numele Lui Dumnezeu și pus în gura lui. Dar Golem ar putea scăpa de sub control și ar fi cuprins de nebunie, iar atunci te-ai afla în pericol.[33] Povestea lui Kafka este un fel de poveste-Golem. Se intitulează „Colonia penitenciară" și are subiect o mașinărie a dreptății folosită de administrația statului pentru a executa prizonierii, înainte de a li se aduce la cunoștință infracțiunile săvârșite. Pentru a porni mașinăria, un text cu sentința scrisă — o sentință inventată de către al doilea comandant al coloniei, care acum e deja mort — este introdus prin partea superioară a acesteia. O sentință este o sentință, potrivit ambelor sensuri ale cuvântului — este o formulare gramaticală, precum și sentința dictată persoanei ce urmează să fie executată. Mașinăria dreptății își îndeplinește funcțiile, scriind sentința pe corpul condamnatului, cu o multitudine de peniță care sunt ca niște andrele din sticlă, într-o caligrafie complicată și cu multe înfloriturі. Criminalul ar trebui să se ilumineze după un interval de șase ore, când începe să înțeleagă ce scrie pe el. „Iluminarea

apare și în cazul celui mai prost", spune funcționarul care își venerează mașinăria. „Începe în jurul ochilor. De acolo se răspândește... Nu se mai întâmplă nimic, omul începe pur și simplu să descifreze textul, își strânge buzele ca și cum ar asculta."[34] (Aceasta este o metodă specific romanului de a preda lectura, care nu a fost încă testată de sistemul școlar).

Sfârșitul poveștii vine atunci când funcționarul, conștientizând că vechea scrisoare a legii este una moartă acum, se sacrifică pe propria mașinărie; dar de această dată mașinăria nu funcționează corespunzător. Pragurile și roțile sale se strică și se rostogolesc, iar lucrul are deja o viață proprie în acest moment și continuă să funcționeze, mâzgălindu-l și străpungându-l pe funcționar până când moare.

În această poveste scriitorul este inuman, pagina este corpul cititorului, iar textul este indescifrabil. Poetul Milton Acorn are un stil ce funcționează „ca o poezie ce își șterge și își rescrie propriul autor",[35] ceea ce transformă textul într-un partener activ, însă eu mă îndoiesc că variația lui Kafka e chiar lucrul la care se referea.

Mult mai des, cuvântul viu este prezentat într-o lumină pozitivă. În teatru — în special cel elizabetan — exista un moment la sfârșitul fiecărei piese când textul ieșea din propriul cadru, ca să spun așa, iar piesa părea pentru moment a nu mai fi o piesă, ci o realitate, la fel ca și spectatorii săi. Unul dintre actori ieșea în față și se adresa direct spectatorilor. „Salut, eu nu sunt chiar cel pe care îl credeați; de fapt, eu sunt un actor, iar aceasta este o perucă. Sper că v-a plăcut piesa, deși imperfectă, și dacă da, atunci vă rog să ne tratați, pe noi, actorii, cu blândețe și să ne oferiți niște aplauze", era ceea ce aceste cuvântări transmiteau de fapt. Fie exista un prolog — din nou, în afara acțiunii principale — în care un actor spune câteva cuvinte despre piesă și o recomandă spectatorilor, iar, apoi, reintră în cadrul piesei și devine parte a *personajelor dramatice*.

Aceste momente de recomandare ori de revelație și concluzii au fost recreate de mulți scriitori de romane și de poezii mai lungi, în mici viniete, fie ca prolog, fie ca referință. Obârșia formei este mai clară când un romancier pretinde că volumul său este un fel de piesă: Thackeray, de exemplu, are o secțiune

la începutul *Bâlciului Deșertăciunilor* intitulată „În spatele cortinei", în care spune că volumul său este un spectacol de păpuși chiar în conținutul romanului *Bâlciul Deșertăciunilor* — o poveste ce conține și cititori, pe lângă altele — iar el, autorul, este doar Directorul Spectacolului. Iar la sfârșitul cărții spune „Veniți, copii, să închidem cutia cu păpuși, pentru că piesa noastră s-a terminat". Dar, în multe prologuri sau referințe, scriitorul se dezvăluie pe sine ca și creator al piesei și scrie ceva ce se constituie într-o apărare a personajului cărții, ca o scrisoare de intenție la un curriculum vitae ori câteva rânduri pe o miraculoasă sticluță de medicamente, scrise probabil de un client mulțumit.

Ori, la sfârșitul poveștii, scriitorul își poate conduce propria carte, ca un gest de rămas bun la plecarea într-o călătorie — el sau ea îi urează drum bun și o urmărește cu privirea; și, de asemenea, îi poate spune la revedere cititorului, care a fost un partener și colaborator tăcut până în acest moment al călătoriei. Prologul și referința au multe de spus despre legătura complexă, dar intimă, dintre carte și cititor. Adesea, cartea este tânără — „Du-te, micuță carte" — aproape că ar fi un copil, care trebuie să își croiască acum propriul drum în viață; dar destinul său — datoria sa — este de a ajunge la cititor și de a se prezenta cât mai bine cu putință. „Înțelegi", spune Primo Levi într-o scrisoare către traducătorul său german, „este singura carte pe care am scris-o, iar acum... mă simt ca un tată al cărui fiu a atins vârsta majoratului și pleacă, iar nimeni nu îi mai poate avea de grijă".[36] Una dintre cele mai dezarmante referințe este cea a lui François Villon, ticălosul și veșnicul falit poet francez al secolului al XV-lea, care și-a instruit poemul să transmită un mesaj urgent unui prinț bogat:

Mergi scrisoare
Făr' de limbă și picioare
Și ține-i o cuvântare
C-am rămas fără parale.[37]

Alți scriitori sunt mai puțin direcți; în schimb, ei afișează un interes prietenesc față de cititor. Este cazul poetului rus

Pușkin care a transmis un încântător mesaj de despărțire cititorului la sfârșitul poeziei sale, *Eugene Onegin*:

Cititorule, vreau ca, la despărțire
Oricine-ai fi, prieten, poate
Neprieten — să ne avem de bine
Adio, acum am terminat cu toate.
Orice ai căutat
În această lucrare — tumultuoasă amintire
O urmă de muncă și durere
Ori doar greșeli gramaticale
Un penel vioi, o vorbă de duh —
Dumnezeu lasă ca, din această cărticică,
Să iei — pentru deliciu și plăcere
Pentru un vis sau trudă jurnalistică
Măcar o părticică.
Acum ne-om despărți din nou, la revedere.[38]

Două dintre cele mai timpurii și, de asemenea, complete scrieri de acest gen sunt ale lui John Bunyan; ele apar la începutul părților întâi și doi din *Călătoria pelerinului*. Prologul părții întâi, „Apologia Autorului pentru Cartea lui", este mai degrabă un avertisment decât orice altceva — acestea sunt multele lucruri bune pe care cartea aceasta le poate face pentru tine, plus o listă a ingredientelor sănătoase — dar, în prologul părții a doua, numit „Modalitatea autorului de a transmite partea a doua a cărții", cartea devine o persoană:

Du-te acum, cărticica mea, peste tot,
Unde primul meu *Pelerin* s-a arătat
Bate la ușă, iar dacă întreabă cine-i
Răspunde-le atunci că-i Christiana.[39]

Bunyan îi dă apoi cărții sale o listă de instrucțiuni detaliate; dar cartea devine înfricoșată de propria misiune și începe să-i răspundă. Bunyan o liniștește și îi răspunde la obiecții, învățând-o ce să spună în diferite situații dificile; și, în final, îi spune că, indiferent de cât de minunată este, vor exista oameni care nu o vor plăcea, pentru că așa se întâmplă de obicei:

Unora nu le place brânza, altora peștele, iar alții
Nu-și iubesc prietenii, nici a lor casă ori cămin;
Unii iubesc porcii, puii sau orătăniile,
La fel de mult pe cât adoră un cuc sau o bufniță.
Lasă-i, Christiana, să-și facă propriile alegeri,
Și caută-i pe acei ce se vor bucura văzându-te...[40]

Folositor și înviorător sfat pentru orice carte, cred eu. Bătrânul marinar are niște spectatori care nu pot alege, dar pot auzi, însă nu toți naratorii au o asemenea sclipire ori un asemenea noroc. Bunyan încheie cu o protestantă, frugală și ieftină rugăciune:

Și această cărticică binecuvântare poate să fie,
Celor ce prețuire-i dau și ei și mie,
Și cumpărătorul să nu spună iară,
Că a pierdut banii de pomană...[41]

Christiana s-a transformat înapoi într-o carte, o carte-obiect, un obiect ce este de vânzare.

Asemenea transformări — din carte în persoană, din persoană în carte — sunt, de fapt, destul de comune. Ele pot fi, de asemenea, cu două tăișuri. Toți știm că o carte nu este chiar o persoană. Nu este o ființă umană. Dar dacă ești îndrăgostit de cărți ca și cărți — ca obiecte, de fapt — și ignori elementul din ele — adică vocile lor — vei comite o greșeală spirituală, deoarece vei fi un idolatru ori un fetișist. Acesta e destinul lui Peter Kien, protagonistul romanului scris de Elias Canetti, intitulat *Auto da Fé. Auto da Fé* înseamnă „act de credință" și se referă la arderile în masă ale „ereticilor", odată acuzați de Inchiziție. Kien este un colecționar de cărți și iubește prezența lor fizică, deși detestă romanele — au prea mult sentiment în ele. El iubește aceste cărți-obiecte, dar într-un fel ciudat: el le adună și le păstrează cu mare grijă, și știm că are mustrări de conștiință atunci când refuză să lase un băiețel însetat de cunoaștere să le citească, dându-l afară pe scări.

La începutul cărții, Kien are un coșmar. Scena este despre un foc în aer liber, combinat cu un sacrificiu uman în stil aztec, dar când pieptul victimei este despicat, în locul unei inimi, iese

o carte — apoi o altă carte și încă una. Aceste cărți se mistuie în flăcări. Kien îi spune victimei să-și închidă pieptul ca să salveze cărțile, dar nimic: din ce în ce mai multe cărți ies afară. Kien se aruncă în foc pentru a le salva, dar oriunde pune mâna pentru a salva o carte, el apucă, de fapt, o ființă umană care urlă. „Dă-mi drumul", țipă Kien. „Nu te cunosc. Ce ai cu mine! Cum pot salva cărțile!"[42]

Dar el a uitat un lucru. Ființele din vis *sunt* cărțile — ele sunt elementul uman al cărților. El aude vocea Lui Dumnezeu, care îi spune „Nu sunt cărți aici", dar el interpretează greșit. La sfârșitul romanului, toate cărțile pe care le-a colecționat revin la viață și se întorc împotriva sa — ele sunt prizonierii lui, el le-a închis în biblioteca personală, iar acum ele vor ca mesajul lor să se facă auzit; căci, am spus mai devreme, cărțile trebuie să călătorească de la cititor la cititor pentru a rămâne în viață. În final, el le dă foc și sieși odată cu ele: un *auto da fé*, destinul unui eretic. În timp ce cărțile ard, el poate auzi cum literele lor scapă din Oficiul Scrierilor Moarte pe care îl crease, înapoi în lume.

Uneori, cărții îi este permis să vorbească în nume propriu, fără intervenția scriitorului. Iată un poem al lui Jay Macpherson, numit simplu, „Cartea". Nu este doar o carte vorbitoare, e o ghicitoare, al cărei răspuns este conținut în titlu.

Neprețuitule cititor, nu tovarășul tău în carne și oase
— Nu pot iubi ca tine, ori tu ca mine —
Dar cum tu însuți te poți arunca în potop,
Și vasul nenorocit poate să îndure marea atât de sălbatică.

Cărăbușul de apă călătorind însetat și slăbit
Pe fața apei nu este mai plăpând decât mine;
Nici bătrâna balenă nu este mai uriașă
Atunci când scrutează adâncul oceanului cu ochii plini de pofte.

Deși până la porunca creatorului meu, voi trece
Prin aer, foc, apă și pe pământ,
Volumul meu nu va fi o povară pentru mâna ta.

Înfloresc în privirea ta și de dragul tău.
Slujitorul lui, cu care mă lupt acum:
M-a prins și m-a devorat, îl binecuvântez. Cititorule, ia.[43]

Precum o barcă, o balenă, ori îngerul care s-a luptat cu Iacob și l-a binecuvântat, cărticica este obiectul de consum pentru masa comună — hrana care poate fi devorată, dar niciodată distrusă, ospățul care se reînnoiește la fel cum oaspeții se unesc cu lumea spiritului. Nu trebuie doar să ne luptăm cu îngerul, ci acesta trebuie să fie asimilat de către cititor, astfel încât să devină parte din el sau ea.[44]

Acest fapt mă conduce la ultima întrebare: unde se află scriitorul atunci când cititorul citește? Există două răspunsuri. Primul, scriitorul nu este nicăieri. În mica lui piesă intitulată „Borges și eu", Jorge Luis Borges introduce o paranteză despre propria existență. „(Dacă este adevărat că eu sunt cineva)", spune el.[45] Până când noi, cititorii, vom citi aceste rânduri, acesta este un foarte important *dacă*, deoarece, până când cititorul ajunge să citească, scriitorul ar putea nici să nu mai existe. Astfel, scriitorul este adevăratul om invizibil: nu prezent pe de-a-ntregul, dar totodată mereu acolo, în tot același timp, deoarece al doilea răspuns la întrebarea — *Unde este scriitorul atunci când cititorul citește?* — este „Chiar aici". Cel puțin, avem impresia că el sau ea sunt chiar aici, în aceeași cameră cu noi — putem să le auzim vocea. Ori putem să auzim o voce. Ori așa ni se pare. După cum scriitorul rus Abram Tertz spunea în povestirea sa „The Icicle", „Iată, îți zâmbesc, îți zâmbesc, zâmbesc prin tine. Cum pot fi eu mort de vreme ce respir prin fiecare tremurătură a mâinii tale?"[46]

În romanul *Swann: A Mystery*[47] al lui Carol Shield, despre o poetă asasinată și cititorii săi, aflăm că versiunile originale ale poeziilor scrise de femeia ucisă nu mai sunt lizibile în totalitate — ele au fost scrise pe resturi de plicuri vechi și au fost aruncate la gunoi din greșeală, ceea ce le-a estompat destul de mult. Mai mult, un cunoscător plin de resentimente s-a plimbat prin zonă și a distrus cele câteva copii ale primei ediții. Dar câțiva cititori au avut norocul să memoreze poeziile ori fragmentele și la sfârșitul cărții au creat — ori recreat — una dintre aceste poezii chiar sub ochii noștri, recitând fragmente.

„Isis îl ține pe Osiris în viață amintindu-și de el", spune Dudley Young.[48] „A-și aminti", ca joc de cuvinte, poate avea două sensuri — este actul amintirii, dar este, de asemenea, opusul sfârșitului. Or, aceasta este ceea ce aude urechea. Oricare cititor creează, prin asamblarea fragmentelor unei cărți citite — putem citi, la urma urmei, doar fragmente — și reproducerea lor ca un întreg în propria minte.

Probabil îți vei aminti sfârșitul coșmarului futurist al lui Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.[49] Toate cărțile sunt arse în favoarea ecranelor de televizor absorbante ce permit un control social mai bun. Eroul nostru, care începe ca pompier care ajută la distrugerea cărților,[50] se convertește apoi în susținător al mișcării secrete de rezistență, dedicată conservării cărților și, odată cu ele, a istoriei și gândirii umanității. În cele din urmă, el se trezește într-o pădure unde se ascundeau insurgenții. Fiecare *a devenit* o carte, prin memorarea ei. Pompierul este prezentat lui Socrate, Jane Austen, Charles Dickens și multor altora, toți recitând cărțile pe care le asimilaseră ori, mai degrabă, „devoraseră". Cititorul a eliminat, de fapt, punctul de mijloc al triunghiului — textul din versiunea scrisă — și a devenit, de fapt, cartea, sau invers.

Cu acest circuit complet, mă voi întoarce la prima întrebare — pentru cine scrie autorul? Și vă voi da două răspunsuri. Primul constă dintr-o istorioară despre primul meu cititor.

Când aveam nouă ani, m-am înscris într-o societate secretă, cu strângeri speciale de mână, sloganuri, ritualuri și motto-uri. Numele ei era Brunii și era destul de bizară. Fetițele pretindeau că sunt zâne, gnomi și elfi, iar liderul adult era numit Bufnița Brună. Din păcate, ea nu purta un costum de bufniță, la fel cum nici fetițele nu purtau îmbrăcăminte de zâne. Aceasta a fost o dezamăgire pentru mine, dar nu una fatală.

Nu cunoșteam numele real al Bufniței Brune, dar credeam că este înțeleaptă și dreaptă și, deoarece aveam nevoie de o astfel de persoană în acea perioadă a vieții mele, o adoram pe această Bufniță Brună. O parte a programului implica sarcini variate, precum colecționarea unor insigne pentru uniforme, lucru manual, însămânțări de toamnă, confecționarea unor cărticele: fălțuiam paginile și le broșam cu țesătură de lână.

Am introdus apoi textul și ilustrațiile. Am dat aceste cărți Bufniței Brune, iar faptul că i-au plăcut a fost, cu siguranță, mai important pentru mine decât insignele. Aceasta a fost pentru mine prima relație de genul scriitor-cititor. Scriitorul, eu; mediatorul, cărțile mele; destinatarul, Bufnița Brună; rezultatul, plăcere pentru ea și mulțumiri pentru mine.

Mulți ani mai târziu, am scris despre Bufnița Brună într-o carte. Iat-o, încă suflând prin fluierul ei și supervizând testul nodurilor, în romanul meu intitulat *Ochiul pisicii*, din același motiv pentru care multe lucruri și oameni apar în cărți. Aceasta se întâmpla prin anii '80 și sunt convinsă că adevărata Bufniță Brună trebuie să fi fost moartă demult la acea dată. Ulterior, câțiva ani mai târziu, un prieten mi-a spus: „Bufnița Brună este mătușa mea." „Da?", am întrebat eu. „Nu e posibil să mai trăiască!" Dar ea trăia, așa că am fost să o vizităm. Era trecută de 90 ani, dar Bufnița Brună și cu mine am fost foarte încântate să ne reîntâlnim. După ceai, ea a spus: „Cred că ar trebui să iei astea" și scoase cărticelele pe care le făcusem cu 50 de ani în urmă — pe care dintr-un motiv anume le păstrase — și mi le-a înapoiat. A murit trei ani mai târziu.

Acesta este primul meu răspuns: scriitorul scrie pentru Bufnița Brună, ori pentru oricine, el sau ea, a fi asemenea Bufniței Brune în acele momente. Apoi, o persoană reală: unică, concretă.

Iată al doilea răspuns al meu. La sfârșitul cărții lui Isak Dinesen „The Young Man with the Carnation", vocea lui Dumnezeu se face auzită tânărului scriitor Charlie, care era deznădăjduit pentru opera sa. «"Vino", spuse Domnul. „Voi face un legământ între Mine și tine. Eu, nu îți voi da mai multă suferință decât ai nevoie pentru a-ți scrie cărțile... dar tu vei scrie cărțile. Deoarece Eu sunt Cel care le vrea scrise. Nu publicul, în nici un caz criticii, ci Eu, Eu!". „Pot fi sigur de asta?" întrebă Charlie. „Nu întotdeauna", răspunse Domnul».[51]

Așadar, cel pentru care scrie scriitorul este cititorul. Pentru cititor, care nu sunt Ei, ci Tu. Pentru Neprețuitul Cititor. Pentru cititorul ideal, care există, neîntrerupt, undeva între Bufnița Brună și Dumnezeu. Iar acest cititor ideal s-ar putea dovedi cu totul altcineva — oricine altcineva — deoarece actul lecturii este — întotdeauna — pe atât de unic pe cât este și actul scrierii.

6

COBORÂREA:

Negocierea cu moartea

Cine călătorește în Lumea de dincolo și de ce?

O Unicii, Prinții Nopții,
Strălucitorii, Drăcușorul furnal, Irra
războinicul Lumii de dincolo...
stați lângă mine la proorocirea mea.
Prin acest miel pe care vi-l ofer,
Poate vă va apărea adevărul!

Invocare Mesopotamiană [1]

Construiește-ți atunci corabia morții, că trebuie să pleci
în cea mai lungă călătorie, către uitare.
Și dispari în moarte, în lunga și dureroasa moarte
ce se întinde între vechiul și noul sine...

O, construiește-ți corabia morții, micuța ta arcă,
și aprovizionează-o cu mâncare, cu prăjiturele și vin
pentru zborul întunecat către uitare.

D.H. Lawrence, „The Ship of Death"[2]

Iarna se lasă peste izvorul întunecat,
Spatele mi-e întors către cer,
Să văd dacă în acea întunecime se mișcă ceva,
Sau scânteie sau clipește un ochi:

Sau, din adâncul privirii înălțate, văd că
Cerul este alb, ochiul meu este deasupra —
Zăcând cu toți cei pierduți, cu toți cei ce strălucesc —
Iarna mea este cu cei morți:

O, fântână a adevărului, a imaginilor, a cuvintelor.
Acolo unde Orion stă
Privesc sâmburele solstițiului cum devine o stea,
Constelația răsare.

Jay Macpherson, „The Well"[3]

Ce se mișcă și trăiește
ocupând același spațiu
ce atinge ceea ce i-a atins
ceea ce le datorează...

Îngenunchind pe pământul unit cu
oaselor lor fără greutate,
în lumina soarelui arheologic...

șezând aplecat în zig-zag
râuri de umbre,
în orașul în care noaptea se coboară
vânătorii de liniște și femeile
aplecându-se peste focurile negre,
aud sunetul sfârâmat al consoanelor lor...
Al Purdy, „Remains of an Indian Village"[4]

Ia drept bucurie din palmele mâinilor mele
fragmente de miere și lumina soarelui,
căci albinele Persefonei ne-au cerut.

Osip Mandelstam, „Take for joy from the palms of my hands"[5]

În perioada în care eram o tânără care citea orice îi cădea în mână, am găsit câteva cărți vechi de-ale lui tata, dintr-o serie numită „Biblioteca pentru toți". Filele de început din acea perioadă aveau o concepție în stilul lui William Morris, cu frunze și flori și cu o doamnă în fermecătoare straie medievale, cu un manuscris și o ramură cu trei mere sau alte fructe de formă sferică. Exista un motto: „Pe oricine îl voi însoți și cui îi voi fi ghid, îi voi fi de ajutor în cea mai mare cumpănă". Acest lucru era foarte încurajator pentru mine. Cărțile îmi spuneau că sunt prietenele mele; au promis să mă însoțească în călătoriile mele; și nu doar că mi-au oferit câteva sugestii prețioase,

dar ele chiar au fost acolo, de partea mea, ori de câte ori am avut nevoie de ele. E bine să ai întotdeauna pe cineva pe care poți conta.

Imaginează-ți consternarea mea când — câțiva ani mai târziu, fiind înscrisă la un curs universitar care îmi cerea să-mi acopăr deficiențele, printre acestea și cursul de engleză medievală — am descoperit și sursa acestui citat drăgălaș. Era o piesă de teatru medievală numită *Oricine*, în care Oricine nu este într-o plăcută plimbare printr-o țară oarecare, ci în drum spre mormânt. Toți prietenii lui Oricine îl abandonaseră, inclusiv Tovarășia, care s-a abătut din drum în căutarea unei băuturi tari, imediat ce a auzit destinația propusă. Singurul loial este Fapte Bune care nu se ridica la înălțimea sarcinii de a-l salva pe Oricine de urmări, fiind prea plăpând. Oricum, Fapte Bune avea o soră pe care o chema Învățătura, iar aceasta este cea care s-a oferit să fie ghid în călătoria lui Oricine spre mormânt, ea fiind cea care spune cuvintele pe care tocmai le-am citat.

Relația dintre mine și aceste cărți nu era una confortabilă atunci, așa cum crezusem odată. În lumina noului lor context abia descoperit, cele trei fructe rotunde adunate de doamna din perioada pre-rafaelică arătau într-adevăr sinistru: eram familiarizată pe atunci cu opera lui Robert Grave, *Zeița Albă*[6], și simțeam că pot recunoaște hrana morților.

Sunt mai degrabă amuzată de editorii de demult ai acestei serii și de alegerea lor în ce privește concepția și motto-ul. În ce mod au crezut ei că mă vor ajuta cu *Mândrie și Prejudecată* pe parcursul excursiei mele liniștite spre crematoriu? — deși atunci când te gândești, cred că suntem cu toții în același tren și că este o călătorie fără bilet de întoarcere, așa că poate ar fi bine să ai ceva bun de citit pe drum. Și ceva de mâncare — acesta trebuie să fie momentul când fructele își intră în rol.

Titlul acestui capitol este „Negocierea cu moartea", iar ipoteza este că nu doar câteva, ci *toate* scrierile de tip narativ, și poate că toate scrierile, sunt motivate, în interior, de frica și fascinația morții — de dorința de a face riscanta călătorie în Lumea de Dincolo și de a aduce înapoi din morți pe cineva sau ceva.

Poți considera subiectul într-o anumită măsură deosebit. Într-o anumită măsură este deosebit. Scrisul însuși este puțin deosebit. Această ipoteză mi-a fost sugerată de câteva lucruri. Primul dintre ele este o frază dintr-o carte scrisă de Dudley Young, *Originile Sacrului*[7], cu privire la faptul că civilizația Minoică, înfloritoare cândva în Creta, a lăsat prea puține texte scrise remarcabile, fapt posibil pentru că minoicii nu se temeau prea mult de moarte — scrierea însăși fiind, înainte de toate, o reacție la frica de moarte. În ciuda tuturor remarcilor despre faima ce durează și lăsarea unui nume în urma ta, care sunt presărate în scrisorile și poeziile scriitorilor, nu m-am gândit niciodată să scriu *pentru mine*, ca o reacție la frica de moarte — dar odată ce te-ai cramponat de o idee, ea tinde să crească.

Iată câteva dintre citatele adunate aproape la întâmplare dintr-un teanc de materiale tipărite, îngrămădite pe masa mea de studiu. „Sunt cu toții morți acum", începe romanul lui Ann-Marie MacDonald, *Fall on Your Knees*[8]. „Faptul că [frații ei] Thomas și Timothy au fost omorâți înainte de a se naște ea, era o altă parte a motivului pentru care Ruth Cole a devenit scriitoare", spune John Irving în cel mai recent roman al său, *A Widow for One Year*[9]. Și Cehov:

> Când un om într-o dispoziție melancolică stă singur în fața mării sau a oricărui fel de peisaj ce-i pare grandios, există întotdeauna, din diverse motive, amestecat cu melancolia, o convingere că el va trăi și va muri necunoscut și atunci el smulge un creion și se grăbește să-și scrie numele pe primul lucru pe care-l are la îndemână.[10]

Există multe alte exemple ale acestei legături — nu neapărat o frică de moarte, ca în *Timor mortis conturbat me*[11], dar o preocupare anume pentru ea — o sesizare a caracterului efemer, a dispariției și, astfel, a mortalității, asociată cu impulsul de a acuza. Dar haideți să luăm legătura ca atare sau ca fiind dată în destule momente pentru a stabili o premisă de lucru, și să ne întrebăm: de ce trebuie ca scrisul, peste și dincolo de orice artă și mediu, să fie atât de puternic legat de anxietatea propriei stingeri finale?

Sigur că acest lucru se datorează, în parte, naturii scrierii — aparentei sale permanențe și a faptului că supraviețuiește propriei realizări — spre deosebire, de exemplu, de recitalul pe ritmuri de dans. Dacă actul scrierii trasează procesul gândirii, este un proces care lasă o urmă, ca o serie de amprente fosilizate. Alte forme de artă pot dura și durează — pictura, sculptura, muzica — dar ele nu supraviețuiesc ca *vocea*. Și, precum am spus, scrisul este punerea pe hârtie și ceea ce este scris reprezintă un punct în plus pentru voce, iar ceea ce vocea oferă adesea — chiar și în majoritatea poemelor lirice scurte — este de a spune, dacă nu o poveste, măcar o povestioară. Ceva se dezvăluie, ceva se relevă pe sine însuși. Există un început, există un sfârșit, nu neapărat în această ordine; dar, oricum ai spune-o, există o intrigă. Vocea se mișcă prin timp, de la un eveniment la altul, ori de la o percepție la alta, iar lucrurile se schimbă, indiferent dacă în minte sau în spațiul înconjurător. Au loc evenimente, în legătură cu alte evenimente. Asta reprezintă timpul. Este, pur și simplu, un lucru după altul, iar cel mai important cuvânt în propoziție este *după*.

Narațiunea — povestirea — este relația dintre evenimentele petrecute de-a lungul timpului. Nu poți pune o oglindă în fața Naturii și să alcătuiești astfel o poveste, decât dacă există vreun ceas care ticăie pe undeva prin preajmă. Așa cum scria Leon Edel, dacă avem un roman, acesta trebuie să conțină și un ceas[12]. El a fost biograful lui Henry James, unul dintre romancierii cei mai conștienți de însemnătatea timpului care a existat vreodată, și, prin urmare, trebuia să cunoască acest lucru. Și, odată ce ai ceasuri, dispui de moarte și de cei morți, pentru că timpul, precum știm, se scurge și se încheie, iar morții se situează în afara timpului, în timp ce viii se află încă sub stăpînirea lui.

Dar morții dăinuie încă în memoria celor vii. Au existat foarte puține societăți umane în care se credea că morții dispar după ce mor. Uneori a fost instituit un tabu împotriva menționării lor libere, dar asta nu înseamnă că au dispărut: absența din conversație a unei entități cunoscute arată o foarte puternică prezență, așa cum era sexul pentru victorieni. Cele mai multe societăți asociază sufletelor morților un domiciliu, iar, câteodată, mai multe reședințe: dacă, după moarte, sufletul se

consideră a fi divizibil, ori dacă există mai mult decât un singur tip de suflet, ca la vechii egipteni, atunci fiecare parte sau suflet trebuie să aibă propriul teritoriu.

Societățile au obiceiul de a inventa legi și proceduri — „superstiții", cum sunt numite acum — pentru a se asigura că morții rămân la locul lor, iar viii într-al lor, iar comunicarea între cele două sfere va avea loc numai atunci când noi o dorim[13]. O întoarcere neașteptată a morților poate constitui o experiență înspăimântătoare, în special dacă aceștia se simt neglijați și săraci sau, și mai rău, supărați. „Să-ți amintești de mine", după cum poruncește fantoma tatălui lui Hamlet[14], nu este prima asemenea grea dispoziție dată celor vii de către morți, așa cum nu va fi nici ultima. Apariția spontană a unui mort este rareori de bun augur și ar putea, într-adevăr, să fie vizibil alarmantă. „Mâine, în timpul bătăliei, să te gândești la mine", spune fantoma lui Clarence lui Richard III. Dar lui Richmond, adversarul lui Richard, aceeași fantomă îi spune: „Bunii îngeri să-ți vegheze lupta! Trăiește și bucură-te"[15], căci, deși morții au puteri negative, ei pot avea totodată și unele puteri protectoare. Să ne amintim de mama Cenușăresei, cea care i-a trimis rochia pentru bal și condurii de sticlă.

Multe dintre superstițiile sau legile și procedurile ce guvernează relația viață — moarte presupun hrană, deoarece morții sunt considerați înfometați și nesatisfăcuți. În Mexic, Ziua Morților este, pe lângă alte lucruri, un ospăț pentru morți. Pe lângă craniile de zahăr rontăite de copii și caraghioasele obiecte din tablă înfățișând schelete distrându-se de minune în timp ce repetă lucrurile făcute de cei vii — îmbrăcându-se, cântând ori jucând cărți, dansând și bând — familia va pregăti o masă specială pentru morții săi, cu mâncărurile lor favorite și poate chiar un vas și un prosop ca să-și poată spăla mâinile invizibile. În câteva comunități masa este servită de familie, chiar deasupra mormântului; în altele, se lasă o urmă — de obicei, din petale de gălbenele — de la mormânt și până acasă, astfel încât mortul să poată găsi drumul spre mâncare și, totodată, să ajungă, înapoi la domiciliul său. Morții se consideră că fac încă parte din comunitate, dar nu sunt rezidenți permanenți. Chiar și cel mai iubit este doar un oaspete, care trebuie să fie tratat cu onoare, considerație și ceva de mâncare, pentru care mortul

se așteaptă să se comporte ca un oaspete bun și să plece acasă când petrecerea s-a terminat.

Nu există practici apuse, iar cele similare — sau fragmente ale lor — sunt larg răspândite. Vorbeam despre aceste chestiuni acum ceva timp cu cineva din Grecia. El a descris un obicei în care un anumit tip de pâine era coaptă — în formă rotundă, la fel cum este mâncarea morților de obicei[16] — iar în ziua stabilită pentru mort trebuie să duci acest obiect din pâine la străvechiul mormânt și apoi să convingi cât mai mulți trecători cu putință să ia o bucățică. Cu cât aduni mai mulți străini, cu atât mai mare va fi norocul tău în anul care vine. Poate că străinii sunt perechea mortului și oferindu-le această mâncare specială înseamnă să-i îmblânzești și să-ți asiguri sprijinul lor[17]. La fel, în Japonia și China și în multe alte culturi, strămoșilor le trebuie dată partea lor, cel puțin simbolic. Dacă simt că au fost respectați, te vor ajuta. Dacă nu — atunci e cel mai bine să te protejezi.

Apoi este propriul nostru Halloween, o rămășiță a nopții celtice a morților, de dinainte de era creștină — astăzi, în primul rând, un fenomen nord-american. Spiritele sunt peste tot, iar tu ai nevoie de protecție, așa că faci un dovleac cu față de spiriduș și cu o lumânare înăuntru, pentru a servi ca gardian la ușa ta. Morții sunt reprezentați de copii purtând măști și costume — de obicei fantome, vrăjitoare și spiriduși, dar în zilele noastre e posibil să fie Elvis Presley, Superman sau Mickey Mouse, pe care acum se pare că îi considerăm spirite străvechi. Aceștia vin la ușa ta și cer de mâncare. „Ne dai sau nu-ți va fi bine" este una dintre formulele verbale — care înseamnă că dacă spiritele nu primesc de mâncare, vei avea un necaz. Încă o dată, dând hrană morților se consideră că-i îmblânzești și aduci noroc celor vii, chiar și dacă acest noroc înseamnă doar faptul de a nu fi deranjat.

În anii '70 locuiam într-o casă veche din zona rurală a statului Ontario, iar această casă era bântuită — așa spuneau localnicii și, de asemenea, câțiva care au vizitat casa când locuiam acolo — iar noi am întrebat-o pe atotcunoscătoarea femeie de la ferma de peste drum ce să facem. „Lăsați mâncare afară peste noapte", a spus ea. „Faceți-le o masă. Atunci vor ști că îi acceptați și nu vă vor mai deranja." Ne simțeam cam

stupizi, dar am procedat așa și a funcționat. Sau, cum poetul german Rilke spune într-o manieră puțin diferită, în ale sale *Sonete către Orfeu*, „Să nu lăsați pe masă pâine, nici lapte; pe cei morți îi îmbie".[18]

Te pun pe gânduri Moș Crăciun și prăjiturile și laptele oferit în Ajunul Crăciunului, mai ales când știi că în Sicilia cadourile pentru copilași sunt aduse în Ajunul Tuturor Sufletelor nu de un bărbat în costum roșu, ci de către părinții decedați. De ce să fim surprinși? Moș Crăciun însuși este din Locul Celălalt, deghizat, după cum am putea spune, de la Polul Nord; și oricine din Locul Celălalt — indiferent cum i-am spune — Rai, Iad, Lumea Poveștilor, Lumea de Dincolo — ne va aduce noroc ori ne va proteja de rele, numai dacă dăm ceva în schimb — cel puțin rugăciunile și mulțumirea noastră.

Ce altceva și-ar mai putea dori morții? Lucruri diverse, în funcție de circumstanțe. Tatăl lui Hamlet, de exemplu, dorește răzbunare, deși dorința lui nu este unică: sângele lui Abel a strigat din pământ după prima crimă, dându-ne primul exemplu de sânge vorbitor, deși nu pentru ultima oară[19]. Alte părți ale corpului, care sunt cunoscute că articulează, includ oasele și părul, precum în cântecele din popor — gândește-te la binecunoscuta „Twa Sisters of Binnorie"[20] — și poveștile populare precum „The Singing Bone"[21], osul în cauză fiind de la piciorul unei fetițe ucise, care a devenit flaut.

Poveștile moderne despre medici legiști, precum eroina Kay Scarpetta din thriller-ul scris de Patricia Cornwell, ori medici legiști — antropologi cum este protagonistul ultimului roman al lui Michael Ondaatje, *Fantoma lui Anil*, fac parte în mod cert din această tradiție — una așa de veche și permanentă, pentru că este atât de elementară și întrepătrunsă, precum dorința de justiție și dorul de răzbunare. Când bătrânul orb din romanul lui Ondaatje „citește" un craniu cu degetele sale este, de fapt, o recapitulare a unei străvechi scene. Premisa este că trupurile moarte pot vorbi dacă știi cum să le asculți, iar ele vor să vorbească și vor să stăm lângă ele și să le ascultăm poveștile triste. Precum Hamlet care joacă scena morții prietenului său Horatio — „în această lume cruntă respir dureros/ Pentru a-ți spune povestea mea"[23] — ei doresc să fie repovestite.

Ei nu vor să fie tăcuți; ei nu doresc să fie dați deoparte, să fie dați uitării. Ei vor să știm. Harpa sau alte instrumente muzicale făcute din părul fetiței moarte în balada „Twa Sisters" vorbesc pentru ele când denunță ucigașul cântând „Blestem surorii mele, necredincioasa Ellyn". Așa cum a spus Shakespeare — sau, mai degrabă, Macbeth — „Sângele va aduce sânge".[24]

Dar răzbunarea și justiția nu sunt singurele dorințe ale vizitatorilor din alte lumi. Câteodată, ca multe fantome din balade — *dragostea mea a venit îmbrăcată în alb* și oricare alte foste iubiri este posibil să se materializeze pline de dor la marginea patului tău înainte de cântatul cocoșilor — dorințele lor sunt erotice și vor să mergi cu ei. Câteodată există un element demoniac îndrăgostit[25]. Câteodată există unul contractual — tu ți-ai vândut sufletul, iar creditorul vine să-l ia. Dacă am putea rezuma tot ce-și doresc aceștia, într-un singur cuvânt — un cuvânt care să semnifice viață, sacrificiu, hrană și moarte — acel cuvânt ar fi „sânge". Și este ceea ce morții vor cel mai adesea, dar și motivul pentru care hrana morților este frecvent, deși nu întotdeauna, rotundă și roșie totodată. În formă de inimă, mai mult sau mai puțin, și de culoarea sângelui, ca rodia Persefonei.[26]

Iată-l pe Odisseu, îndeplinind sacrificiul necesar atragerii spiritelor morților, în Cartea XI din Odiseea:

> Când mi-am terminat rugăciunile și invocațiile către comunitatea de morți, am luat o oaie și i-am tăiat gâtul într-un șanț ca să-i sară sângele. Și sufletele morților au început să vină mișunând... Din această mulțime de suflete, așa cum se clătinau încolo și încoace către groapă, se născu un zgomot înfricoșător. Panica îmi goli obrajii de sânge.[27]

La fel de bine s-ar putea întâmpla. Odisseu stă lângă tranșee cu sabia scoasă, în mână, pentru a opri pe oricare dintre spirite să bea sânge, până ce el va lua ceea ce vrea, deoarece se află acolo pentru a negocia, pentru a face un schimb. Despre ce vrea în schimb, peste puțin timp însă.

Morții, atunci, sunt însetați de sânge. De sânge de animal sau, la ocazii cu totul speciale, de sângele uman. E deseori același lucru cu ce vor zeii, fără a menționa vampirii. Așa că gân-

deșteț-te de două ori în legătură cu Sfântul Valentin. Eu mereu o fac — am avut un prieten odată care mi-a trimis — într-o pungă de plastic, ca să nu picure — o inimă adevărată de vacă, cu o țepușă înfiptă în ea. Cum ai putea ghici, a știut că sunt interesată de poezie.

Una dintre primele cerințe ale poemelor cu morți la care am fost expusă vreodată a fost cel mai faimos poem scris de un canadian: noi toți a trebuit să-l memorăm la școală. Nu este considerată de obicei ca o poezie de genul negocierii cu poemul morții — mai degrabă ca un vers de comemorare pioasă; și uite așa își face apariția în fiecare an de Ziua Eroilor, la a unsprezecea oră a celei de-a unsprezecea zi din luna a unsprezecea. Luna a unsprezecea este noiembrie, iar ziua mea e atunci, ceea ce mă nemulțumea, pentru că nu era nimic de așezat pe tortul aniversar, ca în luna mai, cu florile sale sau luna februarie cu inimioare; apoi am aflat că, din punct de vedere astrologic, noiembrie este luna guvernată de scorpion, semnul morții, al sexului și al regenerării (Asta tot nu a ajutat cu nimic torturile aniversare).

De ce toate aceste trei lucruri împreună? Ce are de-a face moartea cu sexul și regenerarea? Asta-i o notă de subsol în sine; de fapt, ar putea fi o carte întreagă, al cărei nume ar putea fi *Creanga de aur* scrisă de Frazer; dar, între timp, iată un poem — „În câmpiile Flandrei", de John McCrae:

În câmpiile Flandrei, macii foșnesc
Printre cruci, rând cu rând,
Așa marchează locul nostru; și pe cer.
Ciocârliile, liniștit, cu curaj cântând, zboară
Puțin auzite printre tunurile de jos.

Noi suntem Morții. Cu puține zile în urmă
Am trăit, am simțit zorile, am văzut strălucirea
apusului soarelui,
Am iubit, am fost iubiți și acum zacem
În câmpiile Flandrei.

Ne ocupăm de cearta noastră cu dușmanul:
La voi cu mâini slabe trimitem

Torța; să fie ai voștri cei care o țin sus.
Dacă voi vă pierdeți încrederea în noi care murim,
Nu vom dormi, deși macii cresc
În câmpiile Flandrei.[28]

Remarcă modul în care cei vii sunt prinși în timp, între răsărituri și apusuri, și cum Mortul, cu majusculă, este captiv în afara timpului. Fii atent la propunerea făcută de Mort. Ține cont de amenințarea cu răzbunarea dacă termenii nu sunt respectați: mai bine am face așa cum ni s-a cerut, deoarece nu vrem vreun mort fără somn furișându-se prin preajmă. Ai putea crede că nu există hrană în această poezie, departe de maci — rotunzi și roșii, ca mâncarea morților — dar atenție la ce vor Morții. Da, este tradițional: vor sânge. Ei vor sângele celor vii, ori, cel puțin, vor ca sângele acela să fie riscat în numele propriei cauze.

La momentul primei sale publicări, această poezie a fost concepută pentru susținerea războiului împotriva dușmanilor aliați din Primul Război Mondial. Oricum, asta se întâmpla cu peste optzeci de ani în urmă, iar dacă acestea au fost toate poeziile spuse vreodată, ar fi rămas demult fără energie. Dar ceva puternic se păstrează, deoarece întruchipează un foarte vechi și puternic model. Morții cer, spune poezia, iar tu nu poți alunga nici morții, nici cererile lor: ar fi înțelept dacă le-ai lua pe amândouă în serios.

Invocarea morților și negocierea cu ei peste pragul ușii — pentru că întotdeauna există un prag, între lumea noastră și lumea lor, fapt indicat de acele semne hexagonale pe vechile clădiri din Pennsylvania, și de aceea desenezi un cerc în jurul tău dacă chemi morții și presupun că acesta este motivul pentru care Odisseu stă cu sabia scoasă, deoarece spiritele, în multe tradiții, nu pot trece de metal — invocarea acestor spirite, în acest caz, e altceva. Cel puțin ai un pic de control asupra situației. Chiar și când morții sosesc neinvitați, ca în scenariile cu tatăl lui Hamlet și adevărata iubire a celui defunct, de regulă, știi că, dacă reziști până în zori de zi, ei vor pleca. Dar există ceva chiar mai riscant: în loc să negociezi cu morții pe propriul teren — sfântul tărâm de mijloc — poți trece într-al

lor. Poți pleca într-o călătorie din această lume spre cealaltă. Poți coborî în tărâmul morților, iar apoi te poți întoarce din nou, înapoi în lumea celor vii. Dar numai dacă ești norocos. După cum Sibila din Cumae îi spune lui Enea înainte să înceapă o asemenea călătorie, în Cartea VI din *Eneida*,

> ... drumul către Avernus este ușor;
> Noapte și zi porțile întunecate către tărâmul morților sunt deschise:
> Dar să te întorci pe același drum, ca să găsești ieșirea spre lumină —
> Aceasta este sarcina, e lucrul cel mai dificil.[29]

Cu alte cuvinte, este o afacere foarte riscantă — ai putea rămâne captiv acolo — și este, totodată, chiar un test al curajului tău; acesta fiind probabil motivul pentru care atâția eroi și eroine din tradiția occidentală, precum și în multe alte tradiții, le-au întreprins. De ce o fac acești eroi? De ce să riște? Deoarece morții au sub control câteva lucruri foarte prețioase și de dorit, acolo jos în tărâmul lor periculos, iar printre acestea se află și câteva chestiuni de care ai putea avea nevoie.

Ce fel de lucruri? Să recapitulăm: (1) bogății; (2) cunoaștere; (3) șansa de a te lupta cu un monstru demonic; (4) cei dragi și cei pierduți. Această listă nu este una completă, dar include principalele ținte ale unei asemenea călătorii. Bineînțeles, poți câștiga mai mult decât un singur lucru deodată. Poți să iei bogății plus cei iubiți și morți, ori cunoaștere plus lupta cu monstrul, sau orice altă combinație.

Pentru „bogății", voi menționa doar aurul zânelor, acea substanță care are obiceiul nefericit de a se transforma dimineața în cărbune; și, de asemenea, bogățiile controlate de strămoșii chinezilor, pentru care arzi bani din hârtie roșie[30] în schimbul celor reali pe care vrei să ți-i aducă. Apoi sunt sacrificiile făcute pentru ca morții să ne asigure o recoltă îmbelșugată: „Dă-ne nouă astăzi pâinea noastră cea de toate zilele", acea simplă cerere din rugăciunea „Tatăl nostru", este o modestă versiune a unei invocații făcută către Cealaltă Lume, în speranța unei bunăstări materiale. Bogăția de orice tip ajunge din lumea invizibilă în cea vizibilă, iar călătoriile în

transă făcute de către șamanii grupurilor de vânători în căutarea locurilor cu animalele dorite se bazează pe această credință: morții controlează recolta și îți pot spune unde poate fi găsit caribu[31]. Tărâmul morților este o peșteră a minunilor, o comoară a lui Aladin. Precum locuința lui Eric, straniul monstru din lucrarea *Fantoma de la Operă*, care este bogat și ciudat; la fel ca lumea subterană a nespusei povești a fraților Grimm „Cele douăsprezece prințese dănțuitoare", acolo jos pomii au bijuterii în loc de fructe. Și la fel ca în camera comorilor a lui Barbă-Albastră, un alt monstru plutonic, aurul și bijuteriile trebuie mânuite cu grijă, deoarece moartea însăși este posibil să le fi atins.

Al doilea lucru pe care l-am amintit a fost cunoașterea. Deoarece se află în afara timpului, morții cunosc atât trecutul, cât și viitorul. „De ce m-ai chemat?" întreabă fantoma profetului Samuel pe regele Saul, prin intermediul vrăjitoarei din Endor.[32] Regele Saul a făcut acest lucru — pe care el însuși îl interzisese — pentru că voia să știe ce îi rezervă bătălia ce urma. (Nimic bun, după cum se va dovedi). Asemănător, tot cunoașterea viitorului este motivul pentru care Odisseu caută spiritul clarvăzătorului hermafrodit Tiresias, iar această cunoaștere este de asemenea justificarea lui Enea, care merge pe tărâmul morților cu ajutorul Sibilei din Cumae, pentru a învăța despre trecutul glorios al propriilor descendenți. (Macbeth vrea același lucru, dar dă greș; prin intermediul celor trei Sibile, acum degenerate în vrăjitoare bătrâne, el învață totul despre viitorul glorios al descendenților altcuiva).

Bineînțeles, cunoașterea și bogăția pot fi împreună — cunoașterea poate însemna cunoștințe despre cum să ajungi în posesia bogățiilor. Una dintre primele povestiri moderne pe care le-am citit a fost povestea clasică a lui D. H. Lawrence intitulată „Căluțul câștigător", care m-a urmărit mereu. Este o poveste complexă, dar în legătură cu subiectul nostru la modul următor. O femeie frumoasă nu are noroc la bani și nu își prea iubește băiețelul. Acest băiețel își dorește un pic de noroc, ca să poată dobândi bogățiile pe care mama sa și le dorește; în consecință, ar obține puțină dragoste de la ea. El are puteri clarvăzătoare și călărește calul său de lemn pentru a intra în transă. Când lucrurile merg bine, calul său îl duce „unde-i noroc" și poate

învăța numele câștigătorilor curselor de cai. În acest mod, el devine bogat, dar tot nu obține dragostea mamei. Că locul „unde-i noroc" este totodată și tărâmul morților, fapt ce devine evident la sfârșitul povestirii: băiatul ajunge în acel loc, în regulă, dar de această dată nu se mai poate întoarce și moare. O astfel de soartă este întotdeauna posibilă pentru călătorii în Lumea Cealaltă.[33]

Al treilea lucru pe care l-am amintit a fost lupta cu un monstru. Printre șamani, lupta este de obicei una cu un spirit și dacă învingi, spiritul va deveni slujitorul tău, iar dacă pierzi, vei fi posedat de acesta. Sau ar putea fi o luptă cu sufletele morților pentru controlul asupra recoltei.[34] În miturile care apar în literatură, lucrurile sunt de obicei reduse la unul sau doi monștri pentru erou. Așa sunt, bineînțeles, Tezeu și labirintul Minotaurului, Beowulf și iezerul său întunecat și mama sa, Grendel. Și mai este Bilbo Baggins și concursul de ghicitori de Dincolo, în povestea lui Tolkien, *Hobbitul*, fără a-i menționa pe Gandalf și pe Balrog din *Stăpânul Inelelor*. Și mai este Hristos, care, în intervalul celor trei zile dintre Vinerea Mare și Duminica Învierii Domnului, coboară în Iad și îl învinge pe diavol și salvează un grup de oameni buni care au fost ținuți aici, pentru că până la nașterea lui Hristos nu a mai existat un salvator care să-i mântuiască.

Al patrulea lucru menționat a fost căutarea unui prieten pierdut; este un motiv important când vorbim despre scriitori și ceea ce îi motivează. Pentru început, cel dispărut poate fi un bărbat: unul dintre cei mai vechi căutători este zeița egipteană Isis, care, îndurerată, strânge rămășițele soțului ei ucis și, prin aceasta, îl readuce la viață.

Zeița greacă Demetra are un rol asemănător. Fiica sa este răpită de Hades, Regele Lumii de Dincolo; dar ea are o mare forță de convingere — ea este zeița vegetației și hotărâște ca nimic să nu mai rodească, până când cea răpită nu va fi înapoiată. Hades îi promite că o va înapoia pe Persefona cu condiția ca aceasta să nu fi mâncat nimic din acest tărâm. Din nefericire, fata mâncase șapte semințe dintr-o rodie — unul dintre acele fructe rotunde și roșii ale morților. Interdicția de a consuma din hrana morților este extrem de veche —

Ei vă vor oferi apă din râu,
Nu luați apa celor morți.
Ei vă vor da boabe de pe câmpurile celor morți,
Nu luați acea sămânță.

spune poemul mesopotamian despre călătoria zeiței Inanna în Infern.[35]

În povestea Persefonei, precum în cea despre Inanna, soțul ei, Dumuzi și sora sa, Geshtinanna, ajung la un compromis — o perioadă a anului va sta în Lumea de Dincolo, o altă perioadă pe pământ — și de aceea noi avem anotimpul de iarnă.

Muzicianul și poetul Orfeu a plecat în căutarea soției sale moarte Euridice și a reușit o negociere de succes cu stăpânii Lumii de Dincolo: i-a fermecat cu cântecele sale, iar ei au fost de acord să o dea înapoi pe Euridice, cu condiția să nu se uite la ea până va ajunge în lumea celor vii. Dar el nu și-a putut ține promisiunea și, astfel, Euridice a plecat tulburată, înapoi, în locurile întunecoase. Nu trebuie să mănânci hrana morților și nici nu trebuie să cercetezi prea îndeaproape darurile lor.

A merge pe tărâmul morților, a aduce înapoi în lumea celor vii pe cineva care a plecat acolo — este o profundă dorință a omului și este considerată, în același timp, interzisă. Dar viața de un anumit gen îți poate acorda o favoare prin scris. Jorge Luis Borges, în „Nouă eseuri dantești"[36], vine cu o teorie interesantă: aceea că întreaga *Comedie Divină*, toate cele trei părți — *Infernul*, *Purgatoriul* și *Paradisul* — toată această vastă și complicată structură, a fost compusă de Dante mai ales pentru o revedere fugară cu decedata Beatrice, aducând-o la viață în poemul său. Ceea ce se și întâmplă pentru că el scrie despre ea și, doar pentru că scrie despre ea, acea Beatrice poate exista din nou, în mintea scriitorului și a cititorului. Cum spune Borges,

> Trebuie să păstrăm în minte un singur fapt indiscutabil, un singur și umil fapt: scena a fost *imaginată* de Dante. Pentru noi, este foarte reală; pentru el, mai puțin. (Realitatea, pentru el, a fost acea primă viață și apoi moartea ce i-a luat-o pe Beatrice de lângă el.) Pentru totdeauna absent

de lângă Beatrice, singur și probabil umilit, el și-a imaginat scena ca să-și închipuie că era cu ea.[37]

Borges comentează apoi pe marginea „dispariției subite a strălucirii și a zâmbetului său" și a „eternei întoarceri înapoi a chipului". Cum poate fi această poveste despre Orfeu — poetul, înarmat doar cu poezia sa, ce intră pe tărâmul morților, traversează Infernul, ajunge la Câmpiile Eleusine, ori un echivalent al acestora și își întâlnește iubita din nou, doar ca să o piardă încă o dată, acum definitiv. Precum Dido îl părăsește pe Enea, Euridice pe Orfeu, la fel și Beatrice îl abandonează pe Dante. Nu contează că se îndreaptă spre Dumnezeu, nu contează că este fericită — lucrul esențial e că este pierdută *pentru el*. Dar câștigată din nou. Dar iarăși pierdută. Sfârșitul din *Paradisul* este un final fericit doar dacă închidem ochii pe jumătate.

Și așa se întâmplă cu finalurile fericite ale tuturor cărților, când stai să te gândești. Nu mai poți pleca acasă din nou, a spus Thomas Wolfe; dar o poți face, într-un fel, când scrii despre ea. Dar apoi ajungi la ultima pagină. O carte este o altă țară. Intri în ea, dar apoi trebuie să pleci: ca și în Lumea de Dincolo, nu poți trăi aici.

Se presupune că Virgiliu a fost primul poet care, în exercițiul funcțiunii sale, ne-a transmis o relatare completă a Lumii de Dincolo. Iată scurta sa invocare din Cartea VI a *Eneidei*:

Voi zeilor ce conduceți împărăția sufletelor! Voi umbre tăcute!
Chaos și Phlegethon! Legături taciturne ale tărâmului nopții!
Permiteți-mi să vă spun ce am auzit! Cu consimțământul vostru,
Pot destăinui ce se află în adâncul întunecimii Lumii de Dincolo![38]

Îngăduie-mi să vorbesc. Aș putea să dezvălui.[39] Acestea sunt rugăciunile unui scriitor și aproape ai crede că a fost acolo el însuși. De aceea probabil că Dante îl alege pe Virgiliu să-i fie

călăuză în *Infern*: cînd vizitezi un loc necunoscut, este întotdeauna bine să mergi cu cineva care a mai fost acolo și — cel mai important în timpul unei călătorii în Lumea de Dincolo — care ar ști totodată cum să te scoată din nou.

Rilke, în *Sonete către Orfeu*, face pur și simplu din călătoria în Lumea de Dincolo o pre-condiție de a fi poet. Călătoria trebuie inițiată, este necesară. Poetul — pentru care Orfeu este un model — este cel ce poate aduce cunoașterea aflată în posesia Lumii de Dincolo înapoi în lumea celor vii și care poate apoi să ne dea nouă, cititorilor, beneficiul acestei cunoașteri. „Este de-aici? Nu, necuprinsă-i fire/din ambele tărâmuri naște", spune Rilke despre poetul Orfeu în Sonetul 6 (Partea I). În Sonetul 9 (Partea I), o spune în mai multe cuvinte:

Doar cel ce-ntre umbre deja
lira înalt și-a menit,
laudă fără sfârșit,
presimțind, o poate cânta.

Doar cine cu morții-a gustat
din tainicul mac al lor,
nu va mai pierde vreodat'
murmurul cel mai ușor...

Răsfrângerea ni se destramă,
mereu în unda din lac.

Acest poet nu doar vizitează Lumea de Dincolo. El ia parte la ea. El are o dublă natură și astfel poate mânca hrana morților și să se întoarcă să ne spună povestea.

Am spus că Virgiliu este considerat primul scriitor care a făcut călătoria în Lumea de Dincolo — așa este, el face imaginara călătorie pentru a o relata. Pe ea și toate celelalte povestiri care îi sunt spuse acolo; și de la locuitorii *Infernului*, nu ai *Purgatoriului* sau *Paradisului*, aude Dante cele mai multe povestiri și, totodată, cele mai bune. E oarecum înfricoșător să reflectezi la faptul că Iadul este — posibil — locul unde ești blocat pentru eternitate în cadrul propriei descrieri narative,

iar Raiul este — posibil — locul unde poți săpa și lua în schimb înțelepciune.

Aș vrea să propun acum un prototip mai nou pentru aventura subterană în calitate de scriitor — eroul mesopotamian Ghilgameș. Pentru că poemul epic care îl conține nu a fost descifrat până în secolul al XIX-lea, este puțin probabil să fi avut o influență directă asupra lui Virgiliu ori a lui Dante; el este mai degrabă un caz-test, astfel, pentru teza lui Dudley Young despre legătura esențială dintre impulsul de a scrie și frica de moarte.

În prima parte a poveștii sale, Ghilgameș — un rege care este pe jumătate divin — este interesat doar să-și facă un renume, o faimă care să-i supraviețuiască. El are un prieten, un om sălbatic îmblânzit pe nume Enkidu, iar împreună săvârșesc fapte eroice. Dar ei o insultă pe zeița Ișstar — o zeiță a sexului și morții, după cum reiese — și de aceea Enkidu trebuie să moară. El trebuie să coboare în extrem de neplăcuta Lume de Dincolo, unde mâncai noroi și erai acoperit cu pene de pasăre urât mirositoare.

Ghilgameș este de două ori nefericit: nu îl poate aduce înapoi pe Enkidu, iar, în plus, îi este frică acum de moarte. Așa că pleacă în lume pentru a afla secretul vieții eterne, de la un muritor care nu a murit vreodată. Drumul îl conduce prin sălbăticie și prin mijlocul unui munte întunecat, apoi printr-o grădină unde copacii poartă giuvaeruri în loc de fructe, și apoi peste apa morții. Îl găsește pe Utnapiștim, omul nemuritor, care îi spune povestea despre Potop și îi dă apoi lui Ghilgameș cheia vieții eterne; dar Ghilgameș o pierde, motiv pentru care trebuie să întreprindă din nou întreg drumul, înapoi spre regatul său. Aici este sfârșitul călătoriei sale: „A fost înțelept, a văzut mistere și a cunoscut lucruri secrete, ne-a adus o poveste despre zilele de dinainte de Potop. A făcut o lungă călătorie, a fost obosit, epuizat de trudă și a adus întreaga poveste înscrisă pe o piatră."[41]

Vorbeam pe această temă acum un timp, la o cină, cu mai mulți scriitori. „Ghigameș a fost primul scriitor", am spus eu. „El vrea secretul vieții și morții, el trece prin Iad, se întoarce, dar nu dobândește imortalitatea, tot ce a dobândit sunt două

povești — una despre călătoria sa și cealaltă, una în plus, despre potop. Deci singurul lucru pe care îl aduce înapoi sunt două povești. După aceasta, el este foarte, foarte obosit și scrie apoi întreaga poveste pe o piatră".

„Daa, asta e", spun scriitorii. „Mergi, iei povestea, ești frânt de oboseală, te întorci și scrii totul pe o piatră. Ori, se pare că pe cea de a șasea ciornă în piatră", au adăugat ei.

„Să meargă unde?", am întrebat eu.

„Acolo unde e povestea", au spus ei.

Unde este povestea? Povestea se află în întuneric. De aceea se crede că inspirația vine în străfulgerări de lumină. Continuarea unei narațiuni — într-un proces descriptiv — implică o cale întunecată. Nu poți vedea drumul înainte. Poeții știu acest lucru; ei străbat drumuri întunecate. Fântâna inspirației este o gaură care conduce în jos.

„Întinde-mi o gențiană, dă-mi o torță!", spune D.H. Lawrence, cel mai infernal dintre scriitori, în poemul său, „Bavarian Gentians". „Lasă-mă să mă ghidez după lumina albastră bifurcată a acestei flori/pe scările din ce în ce mai întunecoase, unde albastrul se umbrește cu albăstrime/unde chiar și Persefona merge...".[42] Da, dar de ce poetul însuși vrea să coboare pe acele scări întunecoase? Nu e o întrebare la care răspunde în poezie, dar aș crede că nu e din cauză că vrea să moară. Mai degrabă el trebuie să facă o asemenea coborâre pentru a putea fi poet. El trebuie să ia parte la ambele împărății, după cum a afirmat Rilke.

Lumea de Dincolo păzește secretele. Ține scheletele în cămară și orice alte schelete pe care ai vrea să le atingi. Are poveștile sau o parte dintre ele. „Există ceva acolo jos și tu vrei să-ți fie spus",[43] după cum zice poeta Gwendolyn MacEwen. Înotătorul printre morții împodobiți cu giuvaeruri — hermafroditi, precum clarvăzătorul Tiresias — din poezia lui Adrienne Rich intitulată „Diving Into the Wreck" are un motiv similar:

Există o scară.
Scara este întotdeauna acolo...
Știm pentru ce este,

Noi cei care am folosit-o...
Cobor.

Am venit să explorez epava.
Cuvintele sunt scopurile.
Cuvintele sunt hărțile.
Am venit să văd pagubele
Și comorile care triumfă...

...lucrul pentru care am venit:
epava și nu istoria epavei
pentru lucrul în sine, nu pentru mit.[44]

Anne Hebert, poetă din regiunea Quebec, a scris o poezie uimitoare în legătură cu aceste rânduri. Se cheamă „Mormântul regilor". Înăuntru, un copil visător — o fată „uimită, de-abia născută" — coboară într-un mormânt, printr-un labirint subpământean, ducându-și inima în pumn, sub forma unui șoim orb. Acolo jos, îi întâlnește pe regii morți; ea află, de asemenea, povestirile lor, „câteva tragedii elaborate cu migală", care acum apar ca niște opere de artă împodobite. Are loc un schimb — un ritual vampiristic în care morții îi sug de sânge pe cei vii și încearcă să o omoare. Ea îi îmbrâncește pe morți și se eliberează; ca rezultat, inima ei — pasărea oarbă — dă semne că este în stare să vadă din nou.[45]

Morții vor sânge; după cum am spus mai devreme, ei sunt înfometați și însetați. În schimb, poetul primește clarviziune și perfecțiunea identității ca poet. E o înțelegere străveche.

Toți scriitorii învață de la morți. Atâta timp cât continui să scrii, continui să explorezi munca scriitorilor care te-au precedat; te simți totodată judecat și tras la răspundere de ei. Dar nu înveți doar de la scriitori — poți învăța de la strămoși, în diverse moduri. Pentru că morții controlează timpul, ei controlează poveștile și, de asemenea, câteva feluri de adevăr — pe care Wilfred Owen, în poezia despre coborârea în Lumea de Dincolo, „Întâlnire neobișnuită", îl numește „adevărul nespus"[46] — așa că, dacă intenționezi să cedezi narațiunii, va trebui să te confrunți, mai devreme sau mai târziu, cu cei din perioadele de timp anterioare. Chiar dacă acel moment este

numai ieri, el nu mai există în prezent. Nu mai este același *acum* în momentul în care scrii.

Toți scriitorii trebuie să meargă de la *acum* la *a fost odată ca niciodată*; toți trebuie să meargă de aici acolo; toți trebuie să coboare acolo unde sunt ținute poveștile; toți trebuie să aibă grijă să nu fie prinși și imobilizați în trecut. Și toți trebuie să fure, sau altfel spus să recupereze, în funcție de cum privești problema. Morții ar putea păzi comoara, dar este o comoară inutilă dacă nu poate fi adusă înapoi în tărâmul celor vii și să i se permită să reintre în timp încă o dată — ceea ce înseamnă să intre pe tărâmul auditoriului, pe tărâmul cititorilor, pe tărâmul schimbării.

Putem continua să facem explicit ceea ce a fost implicit. Putem vorbi despre inspirație, ori despre transe și viziuni, sau despre vrăji și invocații — toate legate de tradițiile poetice ale permanenței; apoi putem face un pas înainte și să vorbim — cum mulți o fac — despre rolul șamanic al scriitorului. Aceasta, bineînțeles, poate fi o metaforă, dar, dacă este așa, ea chiar pare a fi una care prezintă o semnificație centrală pentru scriitori de-a lungul unei perioade semnificative.

Asemenea subiecte pot deveni ermetice sau pretențioase, cu o rapiditate uimitoare, dar voi încerca să intru în zona dezbaterilor, lăsându-te în compania cuvintelor unui adevărat învățat. Acestea sunt extrase din cartea istoricului italian Carlo Ginzburg, *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath:*

Fără îndoială... este profunda similitudine cea care leagă miturile ce s-au transformat mai apoi în Sabatul vrăjitoarelor. Toate au o temă comună: intrarea în necunoscut, ieșirea din necunoscut. Acest nucleu narativ elementar a însoțit umanitatea timp de mii de ani. Variațiile de nenumărat, introduse de diferite societăți bazate pe vânătoare, păstorit și agricultură, nu i-au modificat structura de bază. De ce această permanență? Răspunsul este probabil foarte simplu. A povesti înseamnă să vorbești aici și acum, cu o autoritate care derivă din a fi fost (literal sau metaforic) acolo și atunci. În participarea la lumea celor vii și a celor morți, în sfera vizibilului și a invizibilului, am recunoscut deja o trăsătură distinctă a speciei umane. Ceea

ce am încercat să analizăm aici nu este o narațiune din multe altele, ci matricea tuturor narațiunilor posibile.[47]

După cum susțin experții, este ușor să mergi acolo, dar dificil să te întorci; iar apoi trebuie să scrii pe o piatră. În final, dacă ești norocos, iar cititorul potrivit te însoțește, piatra va vorbi. Ea singură va rămâne lumii pentru a spune povestea.

Îi voi acorda ultimul cuvânt poetului Ovidiu, care a determinat-o pe Sibila din Cumae să vorbească, nu doar sieși, dar de asemenea — bănuim noi — pentru el și pentru speranțele și destinele scriitorilor:

Și totuși, destinu-mi lasă încă vocea,
Prin care mă voi face cunoscut.[48]

NOTE

Citate

1. „The Robber Bridegroom" poate fi citită în orice ediție a Poveștilor Fraților Grimm. Traducerea îmi aparține. În acest fragment, eroina relatează o poveste adevărată, sub pretextul unui vis.

2. Geoffrey Chaucer, „The Millers Prologue", din *The Canterbury Tales,* rândurile 3173-7, F. N. Robinson (ed.), *The Works of Geoffrey Chaucer* (London: Oxford University Press, 1957). Autorul îi recomandă cititorului să citească altceva, întrucât nu-i place ce-i citește.

3. A. M. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape", *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 55.

Introducere: În labirint

1. Elias Canetti, *The Agony of Flies* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1994),
p. 13.

2. Mavis Gallant, Preface, *Selected Stories* (Toronto: McClelland r and Stewart, 1996), p. x.

3. Marguerite Duras, Mark Polizzotti (trans.), *Writing* (Cambridge, MA: Lumen Editions, 1993), p. 7.

4. Percy Bysshe Shelley, „A Defense of Poetry" (1821), Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts,* Criticism (New York: Norton, 1977).

5. James Reaney, „The Bully", Robert Weaver and Margaret Atwood (eds.), *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986), p. 153.

6. Ian McEwan, „Reflections of a Kept Ape", *In Between the Sheets* (London: Jonathan Cape, 1978), p. 438.

7. Reena este o cunoștință de-a scriitorului.

8. Gallant, Preface, *Selected Stories,* p. ix.

1 Orientarea: Cine crezi că ești?

1. E. K. Brown, „The Problem of a Canadian Literature", A.J. Smith (ed.), *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961), p.47.

2. James Reaney, „The Canadian Poet's Predicament", A.J.M. Smith (ed.), *Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse* (Toronto: McClelland and Stewart, 1962), p. 115.

3. Milton Wilson, „Other Canadians and After", *Masks of Poetry,* p. 38.

4. Alice Munro, „Cortes Island", *The Love of a Good Woman* (Toronto: Penguin, 1999), p. 143.

5. Kobo Abé, E. Dale Saunders (trans.), *The Woman in the Dunes* (New York: Vintage, 1964, 1972).

6. A.M. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape", *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 50.

7. Northrop Frye spune acest lucru în mod frecvent la cursurile la care este prezent autorul în timpul cursurilor de la Universitatea din Toronto.

8. Elmore Leonard, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990), p. 176.

9. Alice Munro, *Who Do You Think You Are?* (Agincourt, ONT.: Signet, 1978).

10. Ibid., p. 200.

2 Duplicitatea: Mâna Jekyll, mâna Hyde și Dublul cel Alunecos

1. Gwendolyn MacEwen, „The Left Hand and Hiroshima", *Breakfast for Barbarians* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 26.

2. Nadine Gordimer, Introduction, *Selected Stories* (London: Bloomsbury, 2000), p. 4.

3. Vezi Isaiah Berlin, Henry Hardy (ed.), *The Roots of Romanticism* (Princeton University Press, 1999).

4. *King Lear,* Act III, Scene IV.

5. Robert Browning, „Childe Roland to the Dark Tower Came", E.K. Brown and J. O. Bailey (eds.), *Victorian Poetry* (New York: Ronald Press, 1942, 1962), p. 220.

6. În romanul cu același nume al lui Adelbert von Chiamisso (London: Camden House, 1993). Pentru o prezentare pe larg a dublului romantic, vezi Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology* (Oxford: Bowes and Bowes, 1949).

7. Daryl Hine, „The Doppelgänger", *The Oxford Book of Verse* (Toronto: Oxford University Press, 1960), p. 318.

8. Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998).

9. E. L. Doctorow, *City of God* (New York: Random House, 2000), p. 65.

10. Isak Dinesen, „A Consolatory Tale", *Winter's Tales* (New York: Vintage, 1993), p. 296.

11. Patrick Tierney, *The Highest Altar* (New York: Viking, 1989).

12. Poetul Dante Gabriel Rossetti folosește această idee în binecunoscutul său tablou, *How They Met Themselves.*

13. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).

14. William Fryer Harvey, *The Beast with Five Fingers* (New York: Dutton, 1947).

15. *Malleus Maleficarum* or *Hexenhammer* (1484), publicat de inchizitorul dominican și starețul Cologne, era manualul contemporan despre vrăjitorie.

16. Danny Shanahan, „The moving finger writes, and having writ, moves on to a three-week, twenty-city book tour", *New Yorker,* February 21, 2000, p. 230.

17. Jorge Luis Borges, „Borges and I", James E. Irby (trans.), *Everything and Nothing* (New York: New Directions, 1999), pp.74-5.

18. Robertson Davies, *The Merry Heart: Robertson Davies Selections 1980-1995,* (Toronto: McClelland and Stewart, 1996), p. 358.

19. Vezi poemul lui Leigh Hunt, „Abou Ben Adhem", în antologia *The Book of Gems* (1838), David Jesson-Dibley (ed.), *Selected Writings* (Manchester: Fyfield Books, 1990); vezi, de asemenea, multele memoriale de război în care

un înger are o carte, în care noi presupunem că sunt scrise numele celor binecuvântați.

20. Cu excepția evangheliei lui St. John 8: 6-8, unde el scrie cu degetul pe pământ. Dar nu ni se spune ce scrie.

21. Edgar Allan Poe, „The Purloined Letter", *Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1956).

22. Revelation 22: 18-19.

23. Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Hannah Arendt (ed.), *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969).

24. Vezi Berlin, *The Roots of Romanticism*.

25. În legendele indienilor Algonquin, escrocul își pedepsește propriul anus pentru

26. William S. Burroughs, *The Naked Lunch* (New York: Grove Press, 1992).

27. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 47.

28. Dinesen, „A Consolatory Tale", p. 309.

29. Primo Levi, *The PeriodicTable* (New York: Schocken Books, 1984), pp. 232-3.

3 Dedicația: Marele Zeu Creion

1. Théophile Gautier, Preface, *Mademoiselle de Maupin* (New York: Modern Library, 1920), p. xxv.

2. Anna Akhmatova, „The Muse", Stanley Kunitz with Max Hayward (trans.), *Poems of Akhmatova* (Boston: Atlantic Monthly Press, 1973), p. 79.

3. Rainer Maria Rilke, „26, [But you, godlike, beautiful]", David Young (trans.), *Sonnets to Orpheus*, Part I (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987), p. 53.

4. Irving Layton, Foreword, *A Red Carpet for the Sun* (Toronto: McClelland and Stewart, 1959).

5. Henry James, *The Lesson of the Master and Other Stories* (London: John Lehmann, 1948), p. 60.

6. Elmore Leonard, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990), p. 313.

7. Maxwell Perkins (1884-1947), ca editor șef la Editura Scribner, a fost cel care a publicat operele lui Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald și Thomas Wolfe. Personajul lui Foxhall Edwards din Wolfe's *You Can't Go Home Again* (1941) se bănui că este întruchiparea lui.

8. O interpretare a binecunoscutului distih, „Cel care luptă și fuge/Va trăi să lupte în altă zi".

9. Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961).

10. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Penguin, 1993), p. 241.

11. Eudora Welty, „The Petrified Man", *Selected Stories of Eudora Welty* (New York: The Modern Library, 1943), p. 55.

12. Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: Vintage, Random House, 1979, 1983).

13. Isak Dinesen, „Tempests", *Anecdotes of Destiny* (London: Penguin, 1958), p. 72.

14. „Doamne, nu sunt vrednic", Matei 8:8.

15. Ion 8:32.

16. Vezi John Keats, „Ode on a Grecian Urn", Douglas Bush (ed.), *Selected Poems and Letters* (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).

17. Pentru o tratare completă și succintă a acestui conflict, vezi lucrarea lui Henry James, „The Author of *Beltraffio*", publicată pentru prima oară în 1884. Vezi, de asemenea, capitolul 4.

18. Alfred, Lord Tennyson, „The Palace of Art", George Benjamin Woods and Jerome Hamilton (eds.), *Poetry of the Victorian Period* (Chicago: Scott, Foresman, 1930, 1955).

19. Ibid.

20. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).

21. Jorge Luis Borges, Esther Allen (trans.), „Flaubert and his Exemplary Destiny", Eliot Weinberger (ed.), *The Total Library: Non-Fiction* 1922-1986 (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999) p. 392.

22. Steagul cu bizara deviză este în poemul frăției „Excelsior", ilustrat de caricaturistul James Thurber.

23. Wilde, Preface, *Dorian Gray,* pp. 3-4.

24. Ralph Waldo Emerson, „The Rhodora", Reginald L. Cook (ed.), *Ralph Waldo Emerson: Selected Prose and Poetry* (New York: Rinehart, 1950), p. 370.

25. Wilde, Preface, *Dorian Gray,* p. 3.

26. Joyce, *Portrait of the Artist,* p. 215.

27. Elizabeth Barrett Browning, „A Musical Instrument", E.K. Brown and J.O. Bailey (eds.), *Victorian Poetry, Second Edition* (New York: Ronald Press 1962).

28. D.H. Lawrence, „Song of a Man Who Has Come Through", *Look We Have Come Through!* (New York: B.W. Huebsc, 1920).

29. Rilke, „3 [A god can do it. But tell me how]", *Sonnets to Orpheus,* Part I, p. 7.

30. Wilde, Preface, *Dorian Gray, p.* 3.

31. William Wordsworth, „Resolution and Independence", stanza 7, Stephen Gill and Duncan Wu (eds.), *William Wordsworth: Selected Poetry* (Oxford University Press, 1998).

32. Franz Kafka, „A Fasting-Artist", Malcolm Pasley (trans.), *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin, 1992), p. 219.

33. George Gissing, E. J. Taylor (ed.), *New Grub Street* (London: Everyman, 1997), p. 7.

34. Ibid., p. 452.

35. Ibid., p. 459.

36. Dinesen, „Tempests", *Anecdotes,* pp. 145-6.

37. „Sibyl", precum în profeția îndrăgită de Apollo, care nu a împărtășit-o și a sfârșit într-o sticlă.

38. Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber and Faber, 1952), p. 431.

39. În Samuel Taylor Coleridge, „The Rime of the Ancient Mariner", *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems* (New York: Dover, 1992), citat de Robert Graves.

40. George Eliot, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988), p. 536.

41. Ibid., p. 537.

42. Ibid., p. 543.

43. Layton, Foreword, *A Red Carpet for the Sun.*

44. Germaine Greer, *Slip-Shod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet* (London: Penguin, 1995).

45. Sylvia Plath, „Kindness", February 1963, *The Collected Poems* (New York: Harper and Row, 1981), pp. 269-70.

46. Referința este la John Bunyan, Roger Sharrock (ed.), *The Pilgrims Progress* (London: Penguin, 1965, 1987).

4 Ispita: Prospero, Vrăjitorul din Oz, Mefisto & Co.

1. Voltaire, citat în *Voltaire in Love* scrisă de Nancy Mitford, (London: Hamish Hamilton, 1957), p. 174.

2. Ibid., p. 160.

3. Maurice Hewlett, *The Forest Lovers* (London: Macmillan, 1899), p. 2.

4. Edith Sitwell citat în Victoria Glendinning (London: Phoenix, 1981), p. 140.

5. Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (London: Penguin, 1961), p. 109.

6. A.M. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape", *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 53.

7. Gwendolyn MacEwen, *Julian the Magician* (Toronto: Macmillan, 1963), p. 6.

8. Henry James, „The Author of *Beltraffio*", *In the Cage and Other Tales* (London: Rupert Hart-Davis, 1958), p. 56.

9. George Eliot, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988), p. 224.

10. Baron Edward Bulwer-Lytton, *Richelieu*, Act I, Scene ii (London: Saunders and Odey, 1839), p. 39.

11. Percy Bysshe Shelly, „A Defense of Poetry", Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism* (New York: Norton, 1977), p. 508.

12. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Penguin, 1993), p. 247.

13. Don De Lillo, *Mao II* (New York: Penguin, 1991), p. 101.

14. Mavis Gallant, „A Painful Affair", *The Selected Short Stories of Mavis Gallant* (Toronto: McClelland and Stewart, 1996), p.835.

15. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape", *The Rocking Chair*, p. 50.

16 . Susan Sontag într-un interviu cu Joan Acocella, „The Unquiet American", *Observer*, 5 March, 2000.

17. Alice Munro, „Material", *Something I've Been Meaning to Tell You* (Toronto: McGraw Hill Ryerson, 1974), p. 35.

18. Ibid., p. 43.

19. Ibid., p. 44.

20. De Lillo, *Mao II*, p. 158.

21. Archibald MacLeish, „Ars Poetica", *Collected Poems* 1917-1982 (Boston: Houghton Mifflin, 1985), pp. 106-7.

22. Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts, Gertrude Stein: Writings* 1903-1932 (New York: Library of America, 1998), p. 637.

23. Valerie Martin.

24. Vezi introducerea lui Rosemary Sullivan la Gwendolyn MacEwen, Margaret Atwood și Barry Callaghan (eds.), *The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years* (Toronto: Exile Editions, 1994).

25. L. Frank Baum, *The Wizard of Oz* (London: Puffin, 1982), p. 140.

26. Klaus Mann, *Mephisto* (Hamburg: Rowohlt, 1982), p. 77.

27. George Orwell, „Why I Write", *The Penguin Essays of George Orwell* (London: Penguin, 1968), p. 13.

28. Job 1: 15-19.

29. Henry James, *The Sacred Fount* (New York: New Directions, 1995), p. ix.

30. Kenneth McRobbie, *Eyes Without A Face* (Toronto: Gallery Editions, 1960).

31. Brian Moore, *An Answer From Limbo* (Boston: Atlantic, Little, Brown, 1992), p. 322.

32. Adrienne Rich, „From the Prison House", *Diving into the Wreck* (New York: Norton, 1973), p. 17.

5 Comuniunea: Nimeni către Nimeni

1. Henry Fielding, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979), pp. 24-5.

2. Walter Benjamin, „The Storyteller", Hannah Arendt (ed.), *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), p. 100.

3. Peter Gay, *The Pleasure Wars* (New York: Norton, 1998), p.39.

4. Gwendolyn MacEwen, „The Choice", *The Rising Fire* (Toronto: Contact Editions, 1963), p. 71.

5. Henry James, „The Death of the Lion", *The Lesson of the Master and Other Stories* (London: John Lehmann, 1948), p.86.

6. Anne Michaels, „Letters from Martha", *Miner's Pond, The Weight of Oranges, Skin Divers* (London: Bloomsbury, 2000), pp. 32-3.

7. John Le Carré, *Smiley's People* (New York: Bantam, 1974).

8. Ceea ce a spus el de fapt este că, „Poetul nu este auzit, el este auzit din întâmplare". Northrop Frye face această afirmație adesea la cursurile de la Universitatea din Toronto, la care este însoțită de autor.

9. Hjalmar Söderberg, Paul Britten Austin (trans.), *Doctor Glas* (pentru prima oară publicat în 1905) (London: Tandem, 1963), p. 16.

10. George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1949), pp. 8-9.

11. Ibid., p. 10.

12. Emily Dickinson, „441 [This is my letter to the World]", Thomas H. Johnson (ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (Boston: Little, Brown, 1890, 1960), p. 211. 13. Stephen King, *Misery* (New York: Viking, Penguin, 1987).

14. Gaston Leroux, *The Phantom of the Opera* (New York: HarperCollins,1988).

15. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*(prima oară publicată în 1897), (New York: Bantam, 1954).

16. Dedicație la *Shakespeare's Sonnets.*

17. Dickinson, „288 [I'm Nobody! Who are you?]", *Complete Poems,* p. 133.

18. „Hypocrite reader! — You! — My twin! — My brother!" Charles Baudelaire, „To the Reader", Roy Campbell (trans.), *Flowers of Evil* (Norfolk, USA: New Directions, 1955), p. 4.

19. Marilyn Monroe, așa cum este menționat în diferite lucrări biografice.

20. John Keats, Letter to Benjamin Robert Haydon, May 10-11,1817, Douglas Bush (ed.), *Selected Poems and Letters* (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).

21. Graham Greene, *The End of the Affair* (New York: Penguin, 1999), p. 129.

22. Ibid., p. 148.

23. Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961), p. 129.

24. Ibid., p. 134.

25. Ibid., p. 133.

26. Ibid.

27. Isak Dinesen, „The Young Man With the Carnation", *Winters Tales* (New York: Vintage, 1993), p. 4.

28. Ray Bradbury, „The Martian", *The Martian Chronicles Glas* (New York: Bantam, 1946, 1977) p. 127.

29. Este demn de remarcat în relație cu capitolul 2, în care Borges era un iubitor al *The Martian Chronicles.* Vezi Jorge Luis Borges, „Ray Bradbury: The Martian Chronicles", Eliot Weinberger (ed., trans.), *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999), pp. 418-19.

30. Keats definește talentul negativ: „...cînd omul este capabil să fie în anumite incertitudini, mistere, îndoieli, fără a încerca vreun sentiment de iritare." Scrisoarea către George and Thomas Keats, December 22, 1817, *Selected Poems and Letters.*

31. Elizabeth Barrett Browning, „Sonnets from the Portuguese", xxviii, E.K. Brown and J. O. Bailey (eds.) , *Victorian Poetry* (New York: Ronald Press, 1962).

32. *Il Postino,* scrisă de Massimo Troisi și alții, regizată de Michael Radford.

33. Eduard Petiska and Jana Svábova (trans.), *Go/em* (Prague: Martin, 1991).

34. Franz Kafka, „In the Penal Colony", *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin, 1992), p.137.

35. Milton Acorn, „Knowing I Live in a Dark Age", Margaret Atwood (ed.), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1982), p. 238.

36. Primo Levi, Raymond Rosenthal (trans.), *TheDrowned and the Saved* (London: Abacus, 1999), p. 142.

37. François Villon, „Ballade [My lord and fearsome prince]", Galway Kinnell (ed.), *The Poems of François Villon* (Boston: Houghton Mifflin, 1977), p. 197.

38. Alexander Pushkin, „Eugene Onegin", Avraham Yarmolinsky (ed.), *The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin* (New York: The Modern Library, 1936), p. 301.

39. John Bunyan, Roger Sharrock (ed.), *The Pilgrim's Progress* (London: Penguin, 1987), p. 147.

40. Ibid., pp. 151-2.

41. Ibid., p. 153.

42. Elias Canetti, *Auto da Fé* (New York: Picador, Pan Books, 1978), p. 35.

43. Jay Macpherson, „Book", Robert Weaver and William Toye (eds.), *The Oxford Anthology of Canadian Literature* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1973), p. 322.

44. Cuvântul, precum mâncarea, este un concept străvechi. Hristos în Noul Testament este Cuvântul din Carne, iar carnea este carnea din Masa Comuniunii. Vezi, de asemenea, Isaiah 34: 4 și Revelation 10: 8-10. Și pentru plăcerea totală, vezi Prologue to T*om Jones*. Henry Fielding, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979).

45. Jorge Luis Borges, „Borges and I", James E. Irby (trans.), *Everything and Nothing* (New York: New Directions, 1999), p. 74.

46. Abram Tertz, „The Icicle", *The Icicle and Other Stories* (London: Collins and Harvill, 1963).

47. Carol Shields, *Swann: A Mystery* (Toronto: Stoddart, 1987).

48. Dudley Young, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War* (New York: St. Martin's Press, 1991), p. 325.

49. Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (New York: Ballantine Books, 1995).

50. Compara cu pierderea de memorie din Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, și cu distrugerea cărții în Bohumile Hrabal, Michael Henry Heim (trans.), *Too Loud a Solitude* (London: Abacus, 1990) sau în Ursula K. LeGuin, *The Telling* (New York: Harcourt, 2000).

51. Dinesen, „The Young Man With the Carnation", p. 25. Mulți scriitori au simțit că au scris la ordinul lui Dumnezeu sau a unor zei — unul dintre cei care mi-a atras atenția recent este romancierul canadian Margaret Laurence, care a confesat acest fapt colegului său scriitor Matt Cohen. Vezi *Typing* (Toronto: Knopf Canada, 2000), p. 186.

6 Coborârea: Negocierea cu moartea

1. N. K. Sandars (trans.), „A Prayer to the Gods at Night", *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia* (London: Penguin, 1971), p. 175.

2. D. H. Lawrence, „The Ship of Death", Richard Ellmann and Robert O'Clair (eds.), *The Norton Anthology of Modern Poetry*, second edition (New York: Norton, 1988), pp. 372-3.

3. Jay Macpherson, „The Well", *Poems Twice Told: The Boatman and Welcoming Disaster* (Toronto: Oxford University Press, 1981), p. 83.

4. Al Purdy, „Remains of an Indian Village", *Beyond Remembering: The Collected Poems of Al Purdy* (Madeira Park, BC: Harbour Publishing, 2000), p. 53.

5. Osip Mandelstam, „[Take for joy from the palms of my hands]", *Selected Poems* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975), p. 67.

6. Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber and Faber, 1952).

7. Dudley Young, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War* (New York: St. Martin's Press, 1991).

8. Ann-Marie MacDonald, *Fall on Your Knees* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1996), p. 1.

9. John Irving, *A Widow for One Year* (Toronto: Alfred A. Knopf; 1998), p. 6.

10. Anton Chekhov, Ronald Hingley (ed. and trans.), „Lights", *The Oxford Chekhov Volume IV: Stories* 1888-1889 (Oxford University Press, 1980), p. 208.

11. „The fear of death unsettles me", from „Lament for the Makaris" by William Dunbar (c. 1465-1513).

12. Edel în dialog cu Graeme Gibson.

13. Mai mult despre acest subiect, vezi Claude Lévi-Strauss și Wendy Doniger, *Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1995).

14. Spus de fantoma tatălui ucis al lui Hamlet, William Shakespeare, *Hamlet,* Act I, Scene v.

15. William Shakespeare, *Richard III,* Act V; Scene iii.

16. A avea în vedere portocalele oferite în China morților.

17. Vezi W. G. Sebald, Michael Hulse (trans.), *Vertigo* (New York: New Directions, 2000), pp. 64-5.

18. Rainer Maria Rilke, „6 [Is he of this world? No, he gets]", David Young (trans.), *Sonnets to Orpheus,* Part I (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987), p. 13.

19. Vezi, de exemplu, cele trei picături de sânge vorbitoare de la Frații Grimm, „The Goose Girl", Padraic Colum (intro.), *The Complete Grimms' Fairy Tales* (New York: Pantheon, 1972), pp. 404-11.

20. Francis James Child (ed.), „The Twa Sisters", *The English and Scottish Popular Ballads* (New York: Dover, fără drept de copyright), vol. I, p. 128.

21. Brothers Grimm, „The Singing Bone", Padraic Colum (intro.), *The Complete Grimms' Fairy Tales,* pp. 148-50.

22. Vezi cântecul popular, „The Streets of Laredo".

23. *Hamlet,* Act V, Scene ii.

24. *Macbeth,* Act II, Scene iv.

25. Vezi, de exemplu, Elizabeth Bowen, „The Demon Lover", *The Demon Lover and Other Stories* (London: Jonathan Cape, 1945).

26. Vezi Louise Glück, „Pomegranate", *The House on Marshland* (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1971, 1975), p. 28. Vezi, de asemenea, vinul de culoarea sângelui și anafura de la Comuniunea Sacră a lui Hristos.

27. Homer, E. Y: Rieu (trans.), *The Odyssey,* Book XI, (London: Penguin, 1991), p. 160.

28. Lieut.-Col. John McCrae, MD, *In Flanders Fields and Other Poems* (Toronto: William Briggs, 1919), pp. 11-12.

29. C. Day-Lewis (trans.), *The Aeneid of Virgil,* Book VI (New York: Doubleday, Anchor, 1952), p. 133, versurile 126-9. Adaptare proprie.

30. Pe bancnote sunt printate, de obicei, cuvintele „Hell Bank Note".

31. Precum în romanul lui Elizabeth Marshall Thomas despre vânătorii preistorici, *Reindeer Moon* (New York: Pocket Books, 1991).

32. 1 Samuel 28:15.

33. Vezi acordurile Celuilalt Profan în Ursula K. LeGuin, *A Wizard of Earthsea* (New York: Bantam, 1984).

34. Vezi Farrey Mowat, *People of the Deer* (Toronto: Bantam, 1984), de asemenea Carlo Ginzburg, Anne Tedeschi and John Tedeschi (trans.), *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992).

35. „Inanna's Journey to Hell", *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*, p. 145.

36. Jorge Luis Borge, Eliot Weinberger (ed., trans.), „Nine Dantesque Essays 1945-1951", *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999), pp.267-305.

37. Ibid., p. 304. Există exemple de mulți autori care-și folosesc scrierile pentru salvarea unuia. Trei autori canadieni de acest gen sunt: Graeme Gibson, *Gentlemen Death* (Toronto:McClelland and Stewart, 1995); Matt Cohen, *Last Seen* (Toronto: Vintage, 1996); Rudy Wiebe, „Where is the Voice Coming From?", Robert Weaver and Margaret Atwood (eds.), *The Oxford Book of Candian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986).

38. Day-Lewis (trans.), *Aeneid*, Book VI, p.137, versurile 264-8.

39. Vezi comentariul lui Italo Calvino în legătură cu faptul că șamanismul este una dintre îndatoririle scriitorului în Patrick Creagh (trans.), *Six Memos for the Next Millenium* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

40. Rilke, „9 [You have to have been among the shades]", *Sonnets to Orpheus*, Part I, p.19.

41. N.K. Sandars (trans.), *The Epic of Gilgamesh* (London: Penguin, 1960,1972), adaptat de la p.177.

42. D.H. Lawrence, „Bavarian Gentians", *The Norton Anthology of Modern Poetry*, p.372.

43. Gwendolyn MacEwen, „Dark Pines Under Water", *Gwendolyn MacEwen: The Early Years* (Toronto: Exile Editions, 1993), p.156.

44. Adrienne Rich, „Diving Into the wreck", *Diving into the Wreck* (New York: Norton, 1973).

45. Anne Hébert, „The Tomb of the Kings", Frank Scott (trans.), *Dialogue sur la Traduction* (Montreal: Editions HMH, 1970).

46. Wilfred Owen, Cecil Day-Lewis (ed.), „Strange Meeting", *Collected Poems of Wilfred Owen* (New York: New Directions, 1963).

47. Carlo Ginzburg, *Ecstacies: Deciphering the Witches'Sabbath* (New York: Penguin, 1991), p. 307.

48. Ovid, *Metamorphoses*, Mary Innes (trans.), (London: Penguin, 1955), p.315.

BIBLIOGRAFIE

Abé, Kobo. Saunders, E. Dale (trans.), *The Woman in the Dunes* (New York: Vintage,
1964, 1972).
Akhmatova, Anna. Kunitz, Stanley and Hayward, Stanley (trans.), *Poems of Akhmatova* (Boston: Atlantic Monthly Press, 1973).
Atwood, Margaret (ed.), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1982).
Austen, Jane. Tony Tanner (ed.), *Pride and Prejudice* (London: Penguin, 1972).
Baudelaire, Charles. Roy Campbell (trans.), To the Reader, *Flowers of Evil* (Norfolk,
USA: New Directions, 1955).
Baum, L. Frank, *The Wizard of Oz* (London: Puffin, 1982).
Benjamin, Walter. Arendt, Hannah (ed.), „The Work of Art in the Age of Mechanical
Reproduction" and „The Storyteller", *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969).
Berlin, Isaiah. Hardy, Henry (ed.), *The Roots of Romanticism* (Princeton University
Press, 1999).
Birney, Earle, „Yes, Canadians Can Read... But Do They?", Canadian Home Journal,
July, 1948.
Borges, Jorge Luis. James E. Irby (trans.), „Borges and I", *Everything and Nothing*
(New York: New Directions, 1999). Weinberger, Eliot (ed.), Allen, Esther (trans.), „Flaubert and His Exemplary Destiny", *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999). Weinberger, Eliot (ed. and trans.), „Nine Dantesque Essays 1945-1951" and „Ray Bradbury: the Martian Chronicles", *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999).
Bowen, Elizabeth, „The Demon Lover", *The Demon Lover and Other Stories* (London:
Jonathan Cape, 1945).
Bradbury, Ray, „The Martian", *The Martian Chronicles (New York: Bantam, 1977).*
Fahrenheit 451 (New York: Ballantine Books, 1995).
Brown, E. K. and Bailey, J.O. (eds.), *Victorian Poetry* (New York: Ronald Press, 1962).
Brown, E. K. Smith, A. J. M., (ed.), „The Problem of a Canadian Literature", *Masks of*
Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose (Toronto: McClelland and Stewart, 1961).
Bulwer-Lytton, Edward, *Richelieu* (London: Saunders and Otley, 1839).
Bunyan, John. Sharrock, Roger (ed.), *The Pilgrim's Progress* (London: Penguin, 1987).

Burroughs, William S., *The Naked Lunch* (New York: Grove Press, 1992).
Calvino, Italo. Patrick Creagh (trans.), *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).
Canetti, Elias, *The Agony of Flies* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1994).
Wedgwood, C.V. (trans.), *Auto da Fé* (London: Picador, Pan Books, 1978).
Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass* (London: Collins,
fără drept de copyright).
Chaucer, Geoffrey. Robinson, F. N. (ed.), *The Works of Geoffrey Chaucer* (London:
Oxford University Press, 1957).
Chekhov, Anton. Hingley, Ronald (ed. and trans.), „Lights", *The Oxford Chekhov*
Volume IV: Stories 1888- 1889 (Oxford University Press, 1980).
Child, Francis James (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads* (New York:
Dover, fără drept de copyright), vol. I.
Cohen, Matt, *Last Seen* (Toronto: Vintage, 1996).
Typing (Toronto: Knopf Canada, 2000).
Coleridge, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems* (New
York: Dover, 1992).
Connolly, Cyril, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961).
Davies, Robertson, *The Merry Heart: Robertson Davies Selections 1980-1995* (Toronto: McClelland and Stewart, 1996).
Day-Lewis, C. (trans.), *The Aeneid of Virgil* (New York: Doubleday, Anchor, 1952). De Lillo, Don, *Mao II* (New York: Penguin, 1991).
Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions,
1998).
Dickinson, Emily. Johnson, Thomas H. (ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson*
(Boston: Little, Brown 1960).
Dinesen, Isak, „Tempests", *Anecdotes of Destiny* (London: Penguin, 1958).
„A Consolatory Tale" and „The Young Man With the Carnation", *Winter's Tales* (New York: Vintage, 1993).
Doctorow, E. L., *City of God* (New York: Random House, 2000).
Duras, Marguerite. Polizzotti, Mark (trans.), *Writing* (Cambridge, MA: Lumen Editions, 1993).
Eliot, George, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988).
Ellmann, Richard and O'Clair, Robert (eds.), *The Norton Anthology of Modern Poetry*,
Second Edition (New York: Norton, 1988).
Emerson, Ralph Waldo. Cook, Reginald L. (ed.), „The Rhodora", *Ralph Waldo Emerson: Selected Prose and Poetry* (New York: Rinehart, 1950).

Fielding, Henry, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979).
Gallant, Mavis, Preface and „A Painful Affair", *The Selected Short Stories of Mavis*
Gallant (Toronto: McClelland and Stewart, 1996).
Gautier, Théophile, Preface, *Mademoiselle de Maupin* (New York: Modern Library,
1920).
Gay, Peter, *The Pleasure Wars* (New York: Norton, 1998).
Gibson, Graeme, *Gentlemen Death* (Toronto: McClelland and Stewart, 1995).
Ginzburg, Carlo. Rosenthal, Raymond (trans.), *Ecstasies: Deciphering the Witches'*
Sabbath (New York: Penguin, 1991).
Tedeschi, Anne and Tedeschi, John (trans.), *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992).
Gissing, George. Taylor, D. J. (ed.), *New Grub Street* (London: Everyman, 1997).
Glendinning, Victoria, *Edith Sitwell* (London: Phoenix, 1981).
Glück, Louise, *The House on Marshland* (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1975).
Gordimer, Nadine, Introduction, *Selected Stories* (London: Bloomsbury, 2000).
Graves, Robert, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London:
Faber and Faber, 1952).
Greene, Graham, *The End of the Affair* (New York: Penguin, 1999).
Greer, Germaine, *Slip-Shod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet*
(London: Penguin, 1995).
Grimm, Brothers. Padraic Colum (intro.), „The Robber Bridegroom", „The Goose
Girl", and „The Singing Bone", *The Complete Grimms' Fairy Tales* (New York: Pantheon, 1972).
Harvey, William Fryer, *The Beast with Five Fingers* (New York: Dutton, 1947).
Hébert, Anne. Scott, Frank (trans.), „The Tomb of Kings", *Dialogue sur Ia Traduction*
(Montreal: Editions HMH, 1970).
Hewlett, Maurice, *The Forest Lovers* (London, Macmillan, 1899).
The Holy Bible
Homer. Rieu, E.V. (trans.), *The Odyssey* (London: Penguin, 1991).
Hrabal, Bohumile. Michael Henry Heim (trans.), *Too Loud a Solitude* (London: Abacus, 1990).
Hunt, Leigh. Jesson-Dibley, David (ed.), *Selected Writings* (Manchester: Fyfield Books, 1990).
Hyde, Lewis, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: â
Vintage, Random House, 1983).
Il Postino. Scrisă de Troisi, Massimo et al., regizată de Radford, Michael. Miramax

Home Entertainment, 1995.
Ingelow, Jean, *Mopsa the Fairy* (London: J. M. Dent, fără drept de copyright).
Irving, John, *A Widow for One Year* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1998).
James, Henry, „The Death of the Lion", and „The Lesson of the Master", *The Lesson*
of the Master and Other Stories (London: John Lehmann, 1948).
„The Author of *Beltraffio*", *In the Cage and Other Tales* (London: Rupert Hart Davis, 1958).
The Sacred Fount (New York: New Directions, 1995).
Joyce, James, *A Portrait of the Artist As a Young Man* (New York: Penguin, 1993).
Kafka, Franz. Pasley, Malcolm (ed. and trans.), „A Fasting-Artist" și „In the Penal
Colony", *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin, 1992).
Keats, John. Bush, Douglas (ed.), *Selected Poems and Letters* (Cambridge, MA:
Riverside Press, 1959).
King, Stephen, *Misery* (New York: Viking, Penguin, 1987).
Klein, A. M., *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966). Lawrence, D. H., *Look We Have Come Through!* (New York: B.W. Huebsc, 1920). Lawrence, D. H. Alberto Manguel (ed.), „The Rocking-Horse Winner", *Black Water:*
The Anthology of Fantastic Literature (Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1983).
Layton, Irving, Foreword, *A Red Carpet for the Sun* (Toronto: McClelland and Stewart, 1959).
Le Carré, John, *Smiley's People* (New York: Bantam, 1974).
LeGuin, Ursula K., *A Wizard of Earthsea* (New York: Bantam, 1984).
The Telling (New York: Harcourt, 2000).
Leonard, Elmore, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990).
Leroux, Gaston, *The Phantom of the Opera* (New York: HarperCollins,1988).
Levi, Primo, *The Periodic Table* (New York: Schocken Books, 1984).
Rosenthal, Raymond (trans.), *The Drowned and the Saved* (London: Abacus, 1999).
Lévi-Strauss, Claude and Doniger, Wendy, *Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1995).
MacDonald, Ann-Marie, *Fall on Your Knees* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1996).
MacEwen, Gwendolyn, *Julian the Magician* (Toronto: Macmillan, 1963).
The Rising Fire (Toronto: Contact Editions, 1963).
Breakfast for Barbarians (Toronto: Ryerson Press, 1966).
Gwendolyn MacEwen: The Early Years (Toronto: Exile Editions, 1993).
Atwood, Margaret and Callaghan, Barry (eds.), Introduction by Rosemary Sullivan, *The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years* (Toronto: Exile Editions, 1994).
MacLeish, Archibald, *Collected Poems 1917-1982* (Boston: Houghton Mifflin, 1985). *Disaster* (Toronto: Oxford University Press, 1981).

McEwan, Ian, „Reflections of a Kept Ape", *In Between the Sheets* (London: Jonathan Cape, 1978).
McRobbie, Kenneth, *Eyes Without A Face* (Toronto: Gallery Editions, 1960).
Malleus Maleficarum or *Hexenhammer* (1484).
Mandelstam, Osip, *Selected Poems* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975).
Mann, Klaus, *Mephisto* (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980).
Michaels, Anne, *Miner's Pond; The Weight of Oranges, Skin Divers* (London: Bloomsbury, 2000).
Milton, John, *Paradiste Lost* (London, Penguin, 2000).
Mitford, Nancy, *Voltaire in Love* (London: Hamish Hamilton, 1957).
Moore, Brian, *An Answer from Limbo* (Boston: Atlantic, Little Brown, 1992).
Mowat, Farley, *People of the Deer* (Toronto: Bantam, 1984).
Munro, Alice, „Material", *Something I've Been Meaning to Tell You* (Toronto: McGraw Hill Ryerson, 1974).
Who Do You Think You Are? (Agincourt, ONT.: Signet, 1978).
„Cortes Island", *The Love of a Good Woman* (Toronto: Penguin, 1999).
Ondaatje, Michael, *Anil's Ghost* (Toronto: McCtelland and Stewart, 2000).
Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1949).
„Why I Write", *The Penguin Essays of George Orwell* (London: Penguin, 1968).
Ovid. Innes, Mary (trans.) *Metamorphoses* (London: Penguin, 1955).
Owen, Wilfred. Day-Lewis, Cecil (ed.), *Collected Poems of Wilfred Owen* (New York: New Directions, 1963).
Petiska, Eduard and Svábová, Jana (trans.), *Golem* (Prague: Martin, 1991).
Plath, Sylvia, *The Collected Poems* (New York: Harper and Row, 1981).
Poe, Edgar Allan, „The Purloined Letter", *Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1956).
Purdy, Al, *Beyond Remembering: The Collected Poems of Al Purdy* (Madeira Park, BC: Harbour Publishing, 2000).
Pushkin, Alexander. Yarmolinsky, Avraham (ed.), *The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin* (New York: The Modern Library, 1936).
Reaney, James. A. J. M. Smith (ed.), „The Canadian Poet's Predicament", *Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse* (Toronto: McClelland and Stewart, 1962).
Atwood, Margaret and Weaver Robert (eds.), „The Bully", *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986).
Rich, Adrienne, *Diving Into the Wreck* (New York: Norton, 1973).
Rilke, Rainer Maria. Young, David (trans.), *Sonnets to Orpheus* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987).
Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac* (New York: Bantam, 1954).
Sandars, N. K. (trans.), *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia* (London: Penguin Classics, 1971).
Sebald, W.G. Hulse, Michael (trans.), *Vertigo* (New York: New Directions, 2000).

Shakespeare, William. Greenblatt, Stephen (ed.), *King Richard III, The Complete*
Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).
Macbeth, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).
The Tempest, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).
King Henry the Fifth, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).
Hamlet, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).
King Lear, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).
Shelley, Percy Bysshe. Reiman, Donald H. and Powers, Sharon B. (eds.), *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism* (New York: Norton, 1977).
Shields, Carol, *Swann: A Mystery* (Toronto: Stoddart, 1987).
Smith, A.J. M. (ed.), *The Book of Canadian Poetry: A Critical and Historical*
Anthology (Toronto: W.J. Gage, 1957).
Söderberg, Hjalmar. Austin, Paul Britten (trans.), *Doctor Glas* (London: Tandem, 1963).
Stein, Gertrude, *Four Saints in Three Acts, Gertrude Stein: Writings 1903-1932* (New York: Library of America, 1998).
Tertz, Abram, „The Icicle", *The Icicle and Other Stories* (London: Collins and Harvill, 1963).
Thackeray, W.M., *Vanity Fair* (London: J.M. Dent and Sons, 1957).
Thomas, Elizabeth Marshall, *Reindeer Moon* (New York: Pocket Books, 1991).
Tierney, Patrick, *The Highest Altar* (New York: Viking, 1989).
Tymms, Ralph, *Doubles in Literary Psychology* (Oxford: Bowes and Bowes, 1949).
Villon, François. Kinnell, Galway (ed.), *The Poems of François Villon* (Boston:
Houghton Mifflin, 1965, 1977).
Von Chiamisso, Adelbert, *Peter Schlemihl* (London: Camden House, 1993).
Weaver, Robert and Toye, William (eds.), *The Oxford Anthology of Canadian*
Literature (Toronto: Oxford University Press Canada, 1973).
Welty, Eudora, „The Petrified Man", *Selected Stories of Eudora Welty* (New York: The Modern Library, 1936, 1943).
Wiebe, Rudy. Atwood, Margaret and Weaver, Robert (eds.), „Where is the Voice
Coming From?", *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press, 1986).
Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).
Wilson, Milton. Smith, A.J.M. (ed.), „Other Canadians and After", *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961).
Woods, George Benjamin and Buckley, Jerome Hamilton (eds.), *Poetry of the*
Victorian Period (Chicago: Scott, Foresman, 1955).

Wordsworth, William. Gill, Stephen and Wu, Duncan (eds.), *William Wordsworth: Selected Poetry* (Oxford University Press, 1998).

Yeats, William Butler, *The Collected Poems of W.B. Yeats: Last Poems* (London: Macmillan, 1961).

Young, Dudley, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War* (New York: St. Martin's Press, 1991).

MULȚUMIRI

Dorim să le mulțumim persoanelor menționate mai jos pentru permisiunea de a retipări această lucrare. Fiecare demers a inclus contactarea celor care dețin dreptul de *copyright* pentru texte; ne cerem scuze celor pe care i-am omis în mod accidental.

Joan Acocella, *The New Yorker.*

Milton Acorn, *Dig Up My Heart: Selected Poems*, McClelland & Stewart Ltd.

Jorge Luis Borges, „Everything and Nothing" from *Labyrinths*, copyright © 1962,

1964 de New Directions Publishing Corp. Retipărită cu permisiunea New Directions Corp.; *The Total Library Non-Fiction*, 1922-1986 editat de Eliot Weinberger, trad. Esther Allen, Suzanne Jill Levine și Eliot Weinberger, copyright © Esther Allen, © Suzanne Jill Levine, © Eliot Weinberger, 1999. Retipărit cu permisiunea lui Allen Lane și The Penguin Press, 2000.

Ray Bradbury, *The Martian Chronicles*, copyright © 1950, ediție revizuită în 1977 de Ray Bradbury. Retipărită cu permisiunea lui Don Congdon Associates, Inc.

Elias Canetti, *Auto da fé*. Retipărită cu permisiunea lui Jonathan Cape și Random House Group Ltd.

Cyril Connolly, *Enemies of Promise*. Retipărită cu permisiunea lui A. J. Monsey pentru Rogers, Coleridge & White Ltd. în numele Estate of Cyril Connolly.

Robertson Davies, *The Merry Heart*. Retipărită cu permisiunea lui McClelland & Stewart Ltd. și Pendragon Ink.

Isak Dinesen, *Winter's Tales*, copyright © 1942 de Random House, Inc., ediție revizuită în 1970 de Johan Philip Thomas Ingerslev; *Anecdotes of Destiny*, copyright © 1958 de Isak Dinesen, revizuit de Fundația Rungstedlund. Retipărită cu permisiunea Fundației Rungstedlund și Michael Joseph.

E. L. Doctorow, *City of God*. Retipărită cu permisiunea autorului.

Mavis Gallant, *Selected Stories*. Retipărită cu permisiunea McClelland & Steward, Ltd. și Georges Borchardt, Inc. Literary Agency.

Peter Gay, *The Pleasure Wars*, W. W. Norton.

Carlo Ginzburg, *Ecstacies: Deciphering the Witches' Sabbath*. Retipărită cu permisiunea lui Einaudi Editore și Agenției literare Bobbe Siegel.

Nadine Gordimer, *Selected Stories*. Retipărită cu permisiunea autorului.

Graham Greene, *The End of the Affair*, copyright © 1951, ediție revizuită © 1979 de Graham Greene. Retipărită cu permisiunea Viking Penguin, diviziune a Penguin Putnam și Random House Group Ltd.

Daryl Hine, „The Doppelgänger". *The Oxford Book of Canadian Verse*. Retipărită cu permisiunea autorului.

Homer, *The Odyssey*, E. V. Rieu trad., traducere revizuită de D.C.H. Rieu, 1946, 1991, copyright © 1946 de E.V. Rieu, copyright al acestei traduceri revizuite © the Estate of the late E.V. Rieu și D.C.H. Rieu, 1991. Retipărită cu permisiunea lui Penguin Classics.

John Irving, *A Widow for One Year*. Retipărită cu permisiunea autorului.

Franz Kafka, *The Transformation and Other Stories*, Malcolm Pasley trad., copyright © Malcolm Pasley, 1992. Retipărită cu permisiunea Penguin Classics.

Galway Kinnell, *The Collected Poems of François Villon*, copyright © 1965, 1977 de Galway Kinnell. Retipărită cu permisiunea Houghton Mifflin and Company.

D. H. Lawrence, *The Complete Poems of D. H. Lawrence*. Retipărită cu permisiunea Laurence Pollinger Ltd. și Estate of Frieda Lawrence Ravagli.

Irving Layton, *A Red Carpet for the Sun*. Retipărită cu permisiunea McClelland & Stewart Ltd. și M. Schwartz.

Primo Levi, *The Periodic Table*, eng. trad., copyright © 1984 Schocken Books, Italian text copyright © 1975 Einaudi. Retipărită cu permisiunea Schocken Books.

C. Day Lewis, *The Aenid of Virgil*. Retipărită cu permisiunea Random House Inc. și Peters Fraser & Dunlop Group Ltd.

Ann-Marie MacDonald, *Fall on Your Knees*. Retipărită cu permisiunea autorului.

Gwendolyn MacEwen, „The Left Hand and Hiroshima" din *Breakfast for Barbarian;* „Dark Pines Under Water" din *Gwendolyn MacEwen: the Early Years; The Poetry of Gwendolyn MacEwen: the Later Years; Julian the Magician*. Retipărită cu permisiunea Exile Editions.

Archibald MacLeish, *Collected Poems*, Houghton Mifflin Company.

Jay Macpherson, „Book" and „The Well", *The Oxford Anthology of Canadian Literature*, Oxford University Press.

Nancy Mitford, *Voltaire in Love*. Retipărită cu permisiunea Peters Fraser & Dunlop Group.

Alice Munr

Who Do you Think You Are? Retipărită cu permisiunea autorului.

George Orwell, *1984*, and *Why I Write*, A. M. Heath & Co. Ltd., în numele lui Bill

Hamilton și Martin Secker & Warburg Ltd.

Sylvia Plath, *Collected Poems*, Faber and Faber Ltd.

Al Purdy, *Beyond Remembering: the Collected Poems of Al Purdy*, Harbour Publishing.

Adrienne Rich, versurile din „Diving into the Wreck", versurile din „From the Prison House", din *Diving into the Wreck: Poems* 1971-1972 de Adrienne Rich. copyright © 1973 de W.W. Norton & Company, Inc.

Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, David Young trad. Retipărită cu permisiunea Wesleyan University Press.

N.K. Sandars trad., *The Epic of Gilgamesh*, a treia ediție, copyright © N.K. Sandars, 1960, 1964, 1972; *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*, copyright © N.K. Sandars, 1971. Retipărită cu permisiunea Penguin Classics.

Danny Shanahan, „The moving finger writes, and having writ moves to a three-week, twenty-city book tour". Retipărită cu permisiunea *The New Yorker*.

Gertrude Stein, *The Collected Works*, Library of America.

Eudora Welty, *The Selected Stories of Eudora Welty*, Harcourt Brace and Co.

Milton Wilson, „Other Canadians and After" din *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Verse*. Retipărită cu permisiunea autorului.

CARTEA PRIN POȘTĂ

Pentru cărțile comandate, editura suportă costurile de transport prin poștă. În plus:

– pentru **2** cărți se acordă o reducere de 10 %

– de la **3** cărți în sus se acordă o reducere de 15%.

Pentru a obține oricare dintre aceste cărți, trimiteți comanda dumneavoastră pe adresa: **Editura TRITONIC, C.P. 3-12 BUCUREȘTI,** prin fax: **021.242.73.77**, la tel.: **0788.360.391** sau prin e-mail la: **editura@tritonic.ro**.

COMUNICARE ◂ MEDIA

Margaret Atwood

NEGOCIEREA CU MOARTEA

un scriitor despre scriitură

Margaret Atwood (n. 1939, Ottawa) a absolvit Colegiul Victoria al Universității din Toronto şi Colegiul Radcliffe. În cei 30 de ani de activitate, Margaret Atwood a primit numeroase premii şi distincții. Este autoarea a peste 25 volume de non-ficțiune, dar şi poezie şi proză. Este, probabil, cea mai cunoscută pentru romanele *The Edible Woman* (1969), *Surfacing* (1972), *The Handmaid's Tale* (1985), *Cat's Eye* (1988), *The Robber Bride* (1993) şi *Alias Grace* (1996). Cel mai recent, *The Blind Assassin*, a fost distins în anul 2000 cu Booker Prize pentru ficțiune. Opera ei a fost publicată în peste 35 de limbi, inclusiv în japoneză, turcă, finlandeză, coreeană, islandeză şi estoniană.

A fost, de asemenea, o decizie care i-a înspăimântat pe părinții mei: toleranța lor pentru omide şi albine, precum şi pentru alte forme de viață, nu includea însă artiştii. Ca de obicei, au decis să aştepte în speranța că această hotărâre a mea era doar o etapă, făcându-mi însă sugestia cu privire la necesitatea de a avea un serviciu din care să câştig bani. Una dintre prietenele mamei a fost însă mai optimistă. *Este frumos, draga mea*, a spus ea, *întrucât vei putea cel puțin să lucrezi acasă*. (Ea a considerat, probabil ca majoritatea femeilor înțelepte, că voi avea un cămin. Nu era la curent cu calomniile referitoare la femeile scriitor şi nu ştia că se comenta că aceste creaturi sterpe şi dedicate îşi neglijau îndatoririle cotidiene în favoarea unei denaturări a virginității sau a suicidului suferind de una sau de cealaltă.)

Margaret Atwood

ISBN 978-973-733-128-1

www.jurnalism.ro
www.tritonic.ro